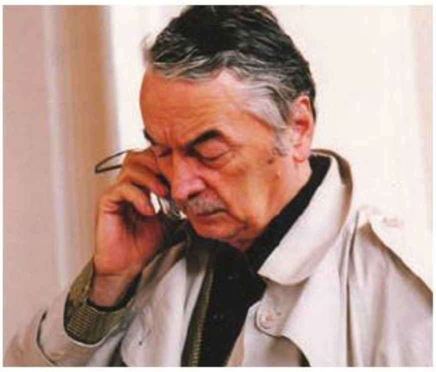


არცთუ ისე სახარბიელო დროს მომიწია ჩვენი კინემატოგრაფიული ჟურნალის, მწიგნობრულად რომ ვთქვათ, ერთჯერადი რედაქტორობა – სულ შემომეფანტნენ უახლოესი და უძვირფასესი კოლეგები, რომლებთან ერთად 1980 წელს პატივი მხვდა ჩამოგვეყალიბებინა ქართული კინომცოდნეობის პირველი სახელმწიფო ორგანო – კინოს სამეცნიერო ცენტრი მაშინდელ საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში – REQUIEM AETERNAM DONA EIS (განსვენება სამარადისო მიანიჭე მათ).

ამიტომაც იყო, რომ, როცა ეს მაცდუნებელი წინადადება შემომთავაზეს, სულაც არ მიფიქრია, როგორც იტყვიან, ბოროტად გამომეყენებინა თანამდებობა და საკუთარი სტატიებით გადამეტვირთა ჟურნალი. ესაა მხოლოდ, უმალ გამახსენდა ჩემი დაუვიწყარი კოლეგა – ქალბატონი ოლღა თაბუკაშვილი და ის პატარა წერილი შევიტანე წინამდებარე ნომრის მაკეტში, რომელიც მას გარდაცვალებისთანავე ვუძღვენი. რა ვქნა, ასე მგონია, რომ ასეთი ხასხასა პორტრეტი ქალისა დედამიწის ზურგზე ჯერ არავის შეუქმნია და იგი აუცილებლად უნდა დაბეჭდილიყო სწორედ კინემატოგრაფიულ ჟურნალში, თორემ დღის სინათლე სულაც არ მოკლებია...

ეს სანტიმენტალისტური ინტერმეცო კი არაა, ჩემი ასაკის ადამიანისათვის ესოდენ დამახასიათებელი, არამედ მწარე რეალობა – სულ ახლახან, სწორედ ამ ჟურნალის მზადების პერიოდში, დავკარგე უახლოესი მეგობარი და კოლეგა, ქ-ნი ნათია ამირეჯიბი, რომელიც – ერთადერთი კინომცოდნეებიდან – მართლაც ხმალამოღებული მიცავდა საბჭოთა ეპოქის უმძიმეს იდეოლოგიურ ბრძოლებში, რაზედაც, მადლობა ღმერთს, არაერთხელ დამიწერია წლების წინათ და, ცხადია, მასაც წაუკითხავს...

ამას, ამ მძიმე დარტყმას ისიც დაემატა, რომ ამერიკაში სულ ახლახან გარდაიცვალა ბ-ნი ოთარ სეფიაშვილი, ქართული ტელესივრცის ლეგენდარული „ილუზიონის“ ავტორი და პირადად ჩემი გზამკვლევი და მასწავლებელი კინომცოდნეობაში...

იმედია, მკითხველი სწორად გაიგებს ჩემი სულის მდუღარებას – სხვა თუ არაფერი, ესეც ხომ ცხოვრებისეული გაკვეთილია. აკი ძველი ბერძნებიც მიიჩნევდნენ, რომ გარდაცვლილი ადამიანის მიმართ სულაც არ იცვლება ჩვენი დამოკიდებულება...

ამ იმედით ისე ვურედაქტორე ამ ჟურნალს, როგორსაც ჩემი ძვირფასი კოლეგები სიამოვნებით გაეცნობოდნენ და აი, ვაწერ კიდეც ხელს.

›› გოგი დოლიძე

ცნობილი რუსი ენათმეცნიერი და ენციკლობედისტი ვლადიმირ დალი ამბობდა: „აღმზდელი თვითონ უნდა იყოს ისეთი, როგორიც მას სურს, რომ გაზარდოს აღსაზდელი“. 1991 წლიდან მე და ბატონი გოგი ერთად მოვდივართ. არ ვიცი, რა განგებას მივაწერო, რომ ჯარიდან ახლად დაბრუნებულ და იმერეთიდან ჩამოსულ ყმაწვილს კეთილი თვალით შემომხედა და მის შემდეგ გვერდიდან არ მიშორებს. აგერ ისე „გავთავხედდი“ მასთან ერთად რედაქტორობასაც კი გამოვკარი ხელი და უმალ ის დრო გამახსენდა, თუ როგორ გადამაწერინა სადიპლომო ნაშრომი სამჯერ- (მაშინ კომპიუტერი უცხო ხილი იყო და ჯერ იწერებოდა, შემდეგ კი საბეჭდ მანქანაზე იკრიბებოდა მასალა) მანამ, სანამ ყველა მისი ორთოგრაფიული, თუ ფაქტობრივი შენიშვნა არ გავითვალისწინე. მას შემდეგ თითქმის ორი ათეული წელი გავიდა, მის მოთხოვნებს გამოსაქვეყნებელ პუბლიკაციებზე, იოტის ოდენიც კი არ მოკლებია. ვგონებ, ვლ. დალის ზემოხსენებული შეგონება ბ-ნ გოგისათვის ზედმეტია, რადგანაც მას უშურველად უნდა ყველა მისი აღსაზდელი თავისი საქმის პროფესიონალი იყოს იმდენად, რომ თავად მასაც კი გაუსწროს, მაგრამ, როგორც იტყვიან, ბებერი ხარის რქაც ხნავსო, ეს ისე, სტატისტიკისთვის თორემ, ღმერთს შევთხოვ 81 წლის ასაკში ისეთი ენერგია და შემართება მქონდეს, როგორიც ბატონ გოგის აქვს.

მადლობა ჟურნალის მესვეურებს, ეს განცდა კვლავ რომ მარგუნეს. ამდენად, ისევ ბრძნული აზრს მოვიშველიებ. ოდესღაც დიდ ფილოსოფოსს, ემანუელ კანტს უთქვამს: „აღზრდა არის ხელოვნება, რომლის სრულყოფა მრავალ თაობაში მიმდინარეობს“. მეც ამის იმედი მაქვს...

›› გიორგი ღვალაძე

ფოტო: ამირან ტოლორაძე, ნიკა მდივანი

Filmprint

ყდაზე: კადრი ფილმიდან „სიმინდის კუნძული"
გამომცემელი: საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი
აღმასრულებელი მენეჯერი: ნათია კანთელაძე
მთავარი რედაქტორები: გოგი დოლიძე, გიორგი ღვალაძე
არტ დირექტორი: მანანა არაბული
კორექტორი: ნინო სვანიძე
პრეპრესი: ალექს კახნიაშვილი
ნომერზე მუშაობდნენ: გოგი დოლიძე, გიორგი ღვალაძე, დავით ჭიკაძე, თამუნა თავაძე, ზვიად დოლიძე, მარი კაპანაძე, ქეთი ბააკაშვილი, ნენო ქავთარაძე, ანუკა ლომიძე, ლელა ოჩიაური, ქეთევან ჯანელიძე, მანანა ლეკბორაშვილი, თინათინ ჩავლეიშვილი, არჩილ შუბაშვილი, მაგდა ანიკაშვილი, ქეთევან ტრაპაიძე, ნათია კოპალეიშვილი, ნიკა ჩიკვილაძე, დავით გუჯაბიძე, ნინო სანადირაძე, გიორგი ხარებავა, მაია ლევანიძე, ნანა თუთბერიძე, ნანა ჯანელიძე, ირაკლი მახარაძე.

რედაქცია ტელ.: +995 32 2 999200
ელ. ფოსტა: info@gnfc.ge
ვებგვერდი: filmprint.ge
დაიბეჭდა "24 საათის" გამომცემლობაში;
ტელ.: +995 32 2 409445
ჟურნალი გამოდის კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მხარდაჭერით.

[44]

თბილისის მეთხუთმეტე საერთაშორისო კინოფესტივალი „პრომეთე"	4
ფერტივალი სესილი / ინტერვიუ	9
ქართული კინოკლასიკა უცხოეთში	12
CineDoc თბილისი 2014	16
ინტერვიუ არჩილ ხეთაგურთან	18
საერთაშორისო ფესტივალი „ოქროს თვალი"	20
ქართული კინოს ახალი პრიზები	22
ფესტივალი „ნიქოზი"	24
ინტერვიუ რონ დაიმონდთან	26
ინტერვიუ მარსელ შანთან	28
თავისუფალი კინოჩვენებები	30
წარმოება დღეს	**33**
„სიმინდის კუნძული" რეცენზია	34
პირველი ქართულ-ქურთული კინოპროექტი „TORN"	38
რამ მოხდა ერთხელ ანატოლიაში	40
ჩემი კინო	**43**
საავტორო კინო ეროვნული კოლორიტით. თენგიზ აბულაძე	44
რელიგიური თემა კინოში	52
კინოზე, კანონზე, კადრებსა და კამერებზე	56

[92]

[58]

ფილმები, რომლებიც არ შექმნილა საქართველოში	58
კონფლიქტი რეალობასთან	68
ინდუსტრია და თანამედროვე ტექნოლოგიები	73
ხელით გადაღების თანამედროვე ტექნოლოგიები	74
მარკეტინგული ტექნოლოგიების როლი კინოწარმოებაში	78
ნახტომი აუდიოვიზუალური ტექნიკის განვითარებაში	82
თავისუფალი თემა	87
ვიდეოესთეტიკის ზეგავლენა კინოზე	88
კინოსთვის ერთად	91
გიორგი ბერიძის მოგონება „ერთი წვეთი..."	92
გიორგი ბერიძე	94
გამორჩეული ლერი სიხარულიძე	96
ლყლყ, ლყლყ, ლყლოჩკა!	98
ახალი წიგნები	100

„პრომეთე“

თბილისის მეთხუთმეტე საერთაშორისო კინოფესტივალი

პირველიდან შვიდი დეკემბრის ჩათვლით, თბილისმა, საერთაშორისო კინოფესტივალს, რომელიც ჩვენთვის „პრომეთე“-ს სახელით არის ცნობილი, უკვე მეთხუთმეტედ უმასპინძლა. ღონისძიება ტრადიციულად წლის ბოლოს გაიმართა და ფაქტობრივად შეაჯამა 2014 წლის განმავლობაში მომხდარი მთავარი კინომოვლენები. ფესტივალის პროგრამა დახუნძლული იყო სხვადასხვა ქვეყნის მიერ წარმოდგენილი ხარისხიანი კინოპროდუქციით. ამ წლების განმავლობაში თბილისის კინოფესტივალმა ექვსასამდე რეჟისორს, პროდიუსერს, მსახიობსა და კინომცოდნეს უმასპინძლა. შესაბამისად, მოახერხა გამხდარიყო სივრცე, სადაც კინოგურმანები ხარისხიან ფილმებს ეცნობიან. თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრინციპი იყო თანაბრად წარმოეჩინა ერთ სივრცეში, როგორც აღიარებული კინოკლასიკა, ასევე ახალი სახეები, რაც ერთი კვირის განმავლობაში დაამტკიცეს ორგანიზატორებმა. კინოთეატრი „ამირანი“-ის ერთ დარბაზში მაყურებელი თუ, ანდრეი კონჩალოვსკის ფილმს „ფოსტალიონ ანდრეი ტრიაპიცინის თეთრი ღამეები“-ს უყურებდა და ლეგენდარულ რეჟისორს ხვდებოდა, მეორე დარბაზში – საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის, 2014 წლის საუკეთესო სტუდენტურ მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ ფილმებს უკრავდა ტაშს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ფესტივალმა ტრადიციულ სექციებში, როგორიც იყო „ევროპული კინოს ფორუმი“, „ჰორიზონტები“, „დამზადებულია გერმანიაში“, „დოკუმენტური მსოფლიო“, ბოლო ორი წლის საუკეთესო კინოპროდუქციები წარმოგვიდგინა.

წლევანდელ პროგრამაში ერთი განსაკუთრებული თემატური სექცია იყო, სახელწოდებით „მწვანე ფერი“. ზუსტად ეს ფერი დომინირებდა, როგორც წლევანდელი ფესტივალის სიმბოლო. ეს გადაწყვეტილება ორგანიზატორებმა ქვეყანაში და ზოგადად პლანეტაზე არსებულ, ეკოლოგიური ვითარებისა და კლიმატური ცვლილებების გამო მიიღეს. ეს ფესტივალის ერთგვარი მოწოდება იყო ბუნების დასაცავად. სექციაში წარმოდგენილ ფილმებში, ადამიანისა და გარემოს ურთიერთობაზე იყო გამახვილებული ყურადრება. ჩვენებების გარდა, გარემოს დაცვითმა ორგანიზაციებმა, ფესტივალის დროს მათთან თანამშრომლობით გარკვეული აქტივობები გამართეს, კინოთეატრ „ამირანის“ ფოიეში.

„ფესტივალის სტრუქტურა ფაქტობრივად ერთი და იგივე რჩება, უბრალოდ, ვცვლით ხოლმე თემას. თემატური ჩვენებების სექციაც გვაქვს. თემის შეცვლა იწვევს ფესტივალის გაფორმების შეცვლასაც. მაგ., წელს მწვანე ფერი გვქონდა, რომელიც ბუნებასთან, ეკოლოგიასთან ასოცირდება. „თემატურ სექციაში“ ვაჩვენეთ დოკუმენტური და მხატვრული სურათები, თემატიკიდან გამომდინარე, რომელიც თავისთავად უკავშირდებოდა ქალაქების გამწვანებისა და ურბანიზაციულ საკითხებს. მინდა ავღნიშნო ასევე, რომ ძალიან გაამართლა ჩვენმა წამოწყებულმა ინდუსტრიულმა სერიამ, რომელიც დამოუკიდებლად ფესტივალის ხარჯებით განვახორციელეთ. ძალიან საინტერესო ტრენინგი ჩაუტარდათ ახალგაზრდა რეჟისორებსა და პროდიუსერებს, სადაც მათ ახალი უნარები შეიძინეს.“ – თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის გენერალური დირექტორი – გაგა ჩხეიძე.

კინოფესტივალმა წელსაც დიდი ყურადღება დაუთმო ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების კვალიფიკაციის ამაღლებას, პროფესიული კადრების მომზადებას. ამას მოწმობდა

ფოტო: გოგა დვალიშვილი, მირანდა მასხარაშვილი, ნინო მანდარია, ქეთი ბაკაშვილი

„თბილისის ინდუსტრიული დღეები“-ს ციკლიც, რომელიც ამ მიზნით შეიქმნა და რომელშიც სხვადასხვა მასტერკლასები, ტრენინგები, კონფერენციები და პრეზენტაციები იქნა გაერთიანებული. მართლაც რომ საინტერესოდ ჩაიარა ინდუსტრიულმა ღონისძიებებმა. გაიმართა „ფიჩინგის“ ტრენინგი და შემდეგ „ფიჩინგის“ პრეზენტაცია, სადაც ტრენინგის მონაწილე რეჟისორებმა და პროდიუსერებმა, ათი ქართული ფილმის პროექტი წარუდგინეს ჟიურის. გამარჯვებულ პროექტს, ჯილდოს სახით, გადაეცა 3 ათასი ლარი, რომელიც ქართული ფილმის განვითარების ფონდმა უზრუნველყო. საინტერესო იყო პრეზენტაცია: „აჭარის კინოს განვითარების მხარდამჭერი პროგრამა“, ასევე პრზენტაცია: საქართველოში ფილმის გადაღების შესახებ, თუ როგორ დავაზღვიოთ კინოწარმოება. სემინარი B2B Doc, რომლის მიზანიც არის, ხელი შეუწყოს პოსტსაბჭოთა ქვეყნების – ბალტიის ზღვიდან, შავ ზღვამდე კინოდოკუმენტალისტების ინტეგრაციას, სკანდინავიისა და ევროპის ბაზარზე. ინდუსტრიული ღონისძიებების ფარგლებში ასევე გაიმართა კონფერენცია: საქართველოს რეგიონალური კინოთეატრების ქსელი. კონფერენციაზე თავი მოიყარა „თავისუფალი კინოჩვენებების“ მოხალისეებმა და მუნიციპალიტეტების წარმომადგენლებმა რეგიონებიდან. კონფერენციის მიზანია რეგიონალური კინოთეატრების ქსელის შექმნა, როგორც ქართული კინობაზრის აღორძინებისკენ გადადგმული პირველი ნაბიჯი. გორან პასკალევიჩმა, ერიკ შპიტცერ-მერლინმა, ნაუმ კლეიმანმა, რეზა მირკარამმა, ალექსანდრე ესპიგარესმა, ზეინეპ ოზბათურ ათაკანმა და პიტერ ვებერმა ფესტივალის განმავლობაში ჩაატარეს მასტერკლასები კინოწარმოებაში, ანიმაციაში, სცენარის განვითარებასა თუ რეჟისურაში, ასევე კინომცოდნეობასა და ხმის რეჟისურაში.

აპოლო: კინოს მეხსიერება: სექციის ორგანიზატორებს სჯერათ, რომ ფილმების გარდა კულტურული ღირებულება იმ ადგილებსაც აქვთ, სადაც კინოს პრეზენტაცია ხდება. კინოთეატრები, ფილმებთან ერთად, ჩვენი კინოს ისტორიის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. კინოთეატრებიდან თბილისს ჯერ კიდევ შემორჩა „აპოლო“, რომელიც 1909 წლის ნაგებობაა, თუმცა ის აღარ ფუნქციონირებს რა მიზნისთვისაც იქნა აგებული. სექციის მიზანი ქართული და უცხოური კინოს მეხსიერებიდან იმ სურათების გაცოცხლება გახლდათ, რომლებიც მაყურებლისთვის ნაკლებად ხელმისაწვდომია.

კინოფესტივალის ტრადიციულ მაყურებელს და მათაც, ვინც პირველად დაესწრო ღონისძიებას, მიეცათ უნიკალური საშუალება, ფილმის ჩვენების შემდეგ, კითხვა-პასუხის რეჟიმში გასაუბრებოდნენ რეჟისორებს, მსახიობებს, შემოქმედებითი ჯგუფის სხვა წევრებს, რომლებიც სპეციალურად მაყურებელთან შესახვედრად ჩამოვიდნენ თბილისში. კინოფესტივალს წელს ოთხმოცამდე უცხოელი კინემატოგრაფისტი სტუმრობდა.

სპეციალური ჩვენებების ფარგლებში, ნაჩვენები იქნა ჯივან ავეტისიანის ფილმი „თევანიკი“, რომელმაც პროექტი „კინოექსპრესი“ დახურა. პროექტი კინოექსპრესი სომხეთი-საქართველო, ჰაინრიხ ბიოლის ფონდისა და სომხეთისა და საქართველოს კულტურის სამინისტროების დახმარებით განხორციელდა შემოდგომაზე. კინოექსპრესმა ორი მეზობელი ქვეყნის საზღვრისპირა რეგიონებში იმოგზაურა და ადგილობრივ მაყურებელს ექვსი მხატვრული ფილმი წარუდგინა. კინოექსპრესი ოთხ დეკემბერს თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალ „პრომეთე“-ს ბაქანზე შემოვიდა და გაჩერდა.

თემატური მრავალფეროვნებით გა-

მოირჩეოდა „ევროპული კინოს ფორუმი“. აქ ფილმები ევროპის თითქმის ყველა რეგიონიდან იყო წარმოდგენილი, სკანდინავიიდან დაწყებული, სამხრეთ კავკასიით დამთავრებული. როგორც ზევით ავღნიშნე, აღიარებული დიდოსტატების გვერდით არაერთი დამწყები და ნაკლებად ცნობილი რეჟისორის გვარი შეგვხვდა. პროგრამის მთავარი ღერძი კი იყო საერთაშორისო კონკურსი, რომელშიც ევროპელი რეჟისორების ათი პირველი მხატვრული ფილმი იღებდა მონაწილეობას: (უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ საერთაშორისო კონკურსზე ორი ქართული ფილმი არასდროს ყოფილა)...

„დამალობანა“ (დიდი ბრიტანეთი) – რეჟ. ჯოანა კოუტსი;
„რა მქვია?“ (რუსეთი) – ნიგინა საიფულაევა;
„კრედიტის ლიმიტი“ (საქართველო/საფრანგეთი/გერმანია) – ნუცა ალექსი-მესხიშვილი;
„მე ვარ ბესო“ (საქართველო) – ლაშა ცქვიტინიძე;
„მოდრისი“ (ლატვია/გერმანია/საბერძნეთი) – იურის კურსიეტისი;
„PARTY GIRL“ (საფრანგეთი) – მარი ამაშუკელი, კლერ ბურგერი, სამუელ თაისი;
„ტომი“ (უკრაინა/ნიდერლანდები) – მიროსლავ სლაბოშპიცკი;
„ბარბაროსები“ (სერბეთი/მონტენეგრო/სლოვენია) – ივან იკიჩი;
„ვიქტორია“ (ბულგარეთი/რუმინეთი) – მაია ვიტკოვა;
„იისფერი“ (ბელგია/ნიდერლანდები) – ბას დევოსი.

„მთავარი რაც არის კინემატოგრაფისტში, ეს არის ფილმი, რომელზეც მუშაობს ავტორი. სწორედ , რომ საავტორო ფილმებს ვაჩვენებთ უკვე მეთხუთმეტე წელია. თავიდანვე გვქონდა ორიენტაცია ევროპულ კინოპროდუქციაზე, ჩვენი საერთაშორისო კონკურსიც ამას მოწმობს. ათი ფილმი, ათი პირველი ნაწარმოები. უნდა ავღნიშნო, რომ წელს ძალიან საინტერესო ჟიური გვყავდა. მარკო მიულერი ძალიან ცნობილი პიროვნება მთელ მსოფლიოში, ნოვატორი, მას ქონდა ალღო შეერჩია ახალი რეჟისორები, ფილმები, ამიტომ იყო ყოველთვის საინტერესო პროგრამა, რომელსაც ის აკეთებდა ლოკარნოს, როტერდამის თუ ვენეციის კინოფესტივალებზე. ეს ჩვენი ფესტივალის განვითარებაზე მეტყველებს!“ – კინოფესტივალის გენერალური დირექტორი – გაგა ჩხეიძე.

მართლაც რომ განსხვავებული და საინტერესო პიროვნებებით იყო დაკომპლექტებული წლევანდელი საერთაშორისო კონკურსის ჟიური: მარკო მიულერი - კინოკრიტიკოსი და კინოს ისტორიკოსი; ნანა ექვთიმიშვილი – სცენარისტი და რეჟისორი; პიტერ ვებერი – ბრიტანელი რეჟისორი, თეატრისა და კინოს მსახიობი.

ფესტივალზე სიახლეს წარმოადგენდა ცალკე გამოყოფილი „ეროვნული კონკურსი“, რომელშიც ოთხი კატეგორია იყო: ჯილდო მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის, ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის, საუკეთესო რეჟისურა და 2014 წლის საუკეთესო ქართული ფილმი. კონკურსში შვიდი სრულმეტრაჟიანი ქართული მხატვრული ფილმი იღებდა მონაწილეობას.

„ჩემი საბნის ნაკეცი“ – რეჟ. ზაზა რუსაძე;
„ძმა“ – თეონა მღვდელაძე, თიერი გრენადე;
„კრედიტის ლიმიტი“ – ნუცა ალექსი-მესხიშვილი;
„მე ვარ ბესო“ – ლაშა ცქვიტინიძე;
„პატარძლები“ – თინათინ ყაჯრიშვილი;
„სიმინდის კუნძული“ – გიორგი ოვაშვილი;
„ცხრა მთას იქით“ – ლევან თუთბერიძე.

ფოტო: გიგა დვალიშვილი, მირანდა მასხარაშვილი, ნინი მანდარია, ქეთი ბაკაშვილი

„სიახლე იყო ის, რომ გავაფართოვეთ ქართული პანორამა და წელს დავაფუძნეთ სრულმეტრაჟიანი ქართული ფილმების ეროვნული კონკურსი. ამჟამად ოთხი ნომინაცია იყო, მაგრამ ძალიან გვინდა მომავალში ნომინაციების რიცხვი გავზარდოთ. ჩვენი კინემატოგრაფისტები არცთუ განებივრებულები არიან ამ მხრივ, ამიტომ მათი სამუშაოს-შემოქმედების სათანადოდ დაფასება ძალიან მნიშვნელოვანი იქნება, როგორც მათთვის, ასევე ქართული კინოს განვითარებისათვის.“ – კინოფესტივალის გენერალური დირექტორი – გაგა ჩხეიძე.

ქართული ფილმების კონკურსის ჟიურიში იყვნენ: ერიკა გრეგორი – კინოფესტივალების ორგანიზატორი და კოორდინატორი; ნაუმ კლეიმანი – კინომცოდნე და კინოს ისტორიკოსი; ულრიხ გრეგორი – კინოისტორიკოსი და კინოკრიტიკოსი.

პირველად დახურვის ცერემონიალზე დასაჯილდოვებლად სცენაზე ავიდნენ ეროვნული კონკურსის ჟიურის წევრები, რომლებმაც „პრომეთე“ გადასცეს:

ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის – მარი კიტიას („პატარძლები“);

კაცის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის – ილიას სალმანს („სიმინდის კუნძული“);

საუკეთესო რეჟისურისათვის – ნუცა ალექსი-მესხიშვილს („კრედიტის ლიმიტი“);

ხოლო საუკეთესო ქართული ფილმის ტიტული და ბერლინალეს კინოფესტივალის საგზური – ლაშა ცქვიტინიძის ფილმმა („მე ვარ ბესო“) მოიპოვა. ქართული პანორამის წარმდგენ სპონსორ „ფაშა ბანკისგან“, რეჟისორმა ბერლინში გასამგზავრებელი ორი ბილეთი მიიღო საჩუქრად. არც ამ კონკურსის ჟიურის წევრები დარჩენილან უყურადღებოდ: ერიკა და ულრიხ გრეგორები, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრის მოადგილე მანანა ბერიკაშვილმა, საქართველოს პრეზიდენტის განკარგულებით, ფესტივალის განვითარებაში შეტანილი წვლილისთვის, ღირსების ორდენით დააჯილდოვა.

რაც შეეხება საერთაშორისო კონკურსს:

ვერცხლის „პრომეთე“ საუკეთესო რეჟისურისათვის გადაეცა იურის კურსიეტესს („მოდრისი“), ხოლო ოქროს „პრომეთე“ აიღო ფილმმა „ტომი“ (რეჟ. მიროსლავ სლაბოშპიცკი). ამ ფილმს აგრეთვე წილად ხვდა სერგო ფარაჯანოვის პრიზი განსაკუთრებული პოეტური ხედვისათვის.

ფესტივალი გახსნა მოჰსენ მახმალბაფის ფილმმა „პრეზიდენტი“, ხოლო დახურა – უმბერტო პაზოლინის ფილმმა „წყნარი ცხოვრება“.

თბილისის მეთხუთმეტე საერთაშორისო კინოფესტივალი საქართველოს პირველი ლედის, მაკა ჩიჩუას პატრონატით ჩატარდა.

ფესტივალი შვიდ დეკემბერს ერთი წლით დაგვემშვიდობა.

›› დავით ჯიკაძე

ფესტივალი „სესილი“ / ინტერვიუ

რესპონდენტი: საერთაშორისო მოკლე ფილმების ფესტივალი „სესილი“-ს დირექტორი – მაია კიკაბიძე

თბილისში საერთაშორისო მოკლე ფილმების ფესტივალი „სესილი“ მეათედ ჩატარდა

F.P. ფესტივალი „სესილი“ წელს მეათედ ტარდება, როგორ დაიწყო ფესტივალის ისტორია?

2001 წლიდან. თავდაპირველად ფესტივალი მხოლოდ სტუდენტური იყო, რაც იმ პერიოდში აუცილებლობას წარმოადგენდა. ახალგაზრდა რეჟისორებისთვის საკუთარი ნამუშევრების ფართო საზოგადოებისთვის წარსადგენად, რადგან არარსებობდა კინოთეატრები, ინტერნეტ სივრცეში ფილმების განთავსება მაშინ შეუძლებელი იყო, ფესტივალმა სტუდენტებს ინტერესი და მოტივაცია მისცა, შეექმნათ მეტად საინტერესო და უფრო ხარისხიანი ფილმები იმ მცირე საშუალებებიდან გამომდინარე, რომელიც იმ დროს გააჩნდათ. 2004 წლიდან ფესტივალი „სესილი“ საერთაშორისო გახდა, მონაწილეობას როგორც სტუდენტები, ასევე დებიუტანტები იღებენ. 9 წლის განმავლობაში საკონკურსო პროგრამით ნაჩვენები იყო 800-ზე მეტი ნამუშევარი სხვადასხვა ქვეყნიდან.

F.P. რატომ დაერქვა ფესტივალს სახელი „სესილი“?

2002 წელს გადავწყვიტეთ ფესტივალისთვის განსაკუთრებული ფორმის პრიზი დაგვეწესებინა, მივედი სამხატვრო აკადემიაში, ქანდაკების ფაკულტეტზე და თაროზე შემოწყობილ საკურსო ნამუშევრებს ვათვალიერებდი, ერთმა ფიგურამ ჩემი ყურადღება მიიზპყრო, რომელიც ძალიან მომეწონა თავისი კომპოზიციური წყობით. ეს იყო ქალის სილუეტური ფიგურა და ავტორმა ეს ნამუშევარი გვაჩუქა. სახელზე არ გვიფიქრია, რადგან თავიდანვე ვფიქრობდით, რომ ფესტივალი ქართველი მსახიობის სესილია თაყაიშვილის საპატივცემულოდ ყოფილიყო. თავიდან პრიზს დაერქვა „სესილი“ და 2004 წლიდან უკვე ოფიციალურად გახდა საერთაშორისო მოკლე ფილმების ფესტივალი „სესილი“. პირველი „სესილი“ ნაკლები ფინანსების გამო თაბაშირისგან ჩამოვასხმევინეთ, შემდეგ წელს გადაიცა ბრინჯაოს მოოქროვილი ფიგურა.

F.P. რამდენი ქვეყანა იღებს მონაწილეობას ფესტივალზე?

წელს საკონკურსო პროგრამაში ფილმები 15 ქვეყნიდან იყო წარმოდგენილი, მაგრამ საკონკურსო პროგრამის გარდა, ფესტივალის ფორმატი ითვალისწინებს სხვადასხვა ქვეყნის კინოხელოვნების წარმოდგენას სპეციალური ჩვენებებით. წლევანდელ ფესტივალზე წარმოდგენილი იყო გერმანული კინოს დღე, სადაც ვაჩვენეთ 4 გერმანული ფილმი, რომლებსაც ამერიკის კინოაკადემიის მიერ სტუდენტური „ოსკარი“ მიენიჭათ, ასევე ერთ-ერთი ფილმის „მესაფლავის საქანელა“-ს რეჟისორი ელმარ იმანოვი მოწვეული იყო ფესტივალზე ჟიურის წევრად და საქართველოს

უნივერსიტეტში სტუდენტებთან შესახვედრად, სადაც გაიმართა ამ ფილმების ჩვენება და მრგვალი მაგიდა. ფესტივალს ყოვეწლიურად საერთაშორისო ჟიური ჰყავს, სპეციალურად მოწვეული სხვადასხვა ქვეყნის კინოხელოვნების წარმომადგენლები ატარებენ მასტერკლასებს, ეწყობა სხვადასხვა საგანმანათლებლო ღონისძიება.

F.P. ფესტივალი დიდ დროს უთმობს ქართულ კინემატოგრაფიას. წელს რა პროგრამით წარმოადგინეთ ქართული კინო?

მე 10 ფესტივალმა ფართო საზოგადოებისთვის გრიბოედოვის სახელობის დრამატულ თეატრში გახსნა მემორიალური დაფა, რომელიც აღნიშნავს ამიერკავკასიაში პირველ კინოსეანსს და დააფიქსირა ეს ისტორიული მომენტი, რომელიც 1896 წლის 16 ნოემბერს მოეწყო იმდროინდელ „სათავადაზნაურო თეატრში" და სადაც აჩვენეს ფრანგი ძმების ოგიუსტ და ლუი ლუმიერების მოკლე ფილმები. ჩვენ ეს დღე შეძლებისდაგვარად აღვადგინეთ და ზუსტად იგივე რეჟიმში წარვუდგინეთ მაყურებელს ის ლუმიერების ფილმები, საიდანაც საქართველოში კინოჩვენებების ისტორია იწყება.

ფესტივალის ფარგებში ყოველწლიურად ეწყობა ქართული კინოს დღე, წარმოდგენილია ის ძველი ფილმები ზოგიერთი მივიწყებულიც კი, რომლებსაც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ ქართული კინოს ისტორიაში. „ჩემი ბებია" – კოტე მიქაბერიძე,"სურამის ციხე" – სერგო ფარაჯანოვი, „დიდი თავადის ნადირობა ტახებსა და ირმებზე ყარაიასა და ევლახში" – ალექსანდრე დიღმელოვი (დიღმელაშვილი), პირველი ქართული ანიმაცია „არგონავტები" – ვლადიმერ მუჯირი, მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, „აკაკის მოგზაურობა რაჭა ლეჩხუმში" – ვასილ ამაშუკელი.

ფესტივალი „სესილი"-ს ფარგლებში ყველაზე მნიშვნელოვანი პროექტი ქართულ კინემატოგრაფიაში შეტანილი ღვაწლისთვის გადაცემული ჯილდოებია, ყოველწლიურად ვაჯილდოებთ იმ ადამიანებს, რომლებიც კადრს მიღმა დგანან და ქმნიან კინოისტორიას. ეს არიან ადამიანები, რომლებსაც ყურადღება და პატივისემა სჭირდება, რომლებმაც ცხოვრების ძირითადი ნაწილი მიუძღვნეს ქართულ კინემატოგრაფიას. წლს ეს ჯილდო, ფესტივალის სპეიალური დიპლომი ქართული კინოს დღეს გადავეცით ბატონ გოგი დოლიძეს, რომელსაც უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის მსოფლიოში პირველი დოკუმენტური ფილმის „აკაკის მოგზაურობა რაჭა ლეჩხუმში" შენარჩუნებისთვის. ეს უნიკალური ფილმი სწორედ, რომ ბატონი გოგის დამსახურებით გაიცნო ქართველმა მაყურებელმა, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ისევე მივიწყებული იქნებოდა როგორც სხვა რამდენიმე აღსანიშნავი ფილმი. ეს უნიკალური ფილმი, ყოველგვარი მიზეზის გარეშე, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მსოფლიოში, პირველი დოკუმენტური ფილმია თავის მეტრაჟობით და სწორედ, რომ ქართული ვასილ ამაშუკელის მიერ გადაღებული. ბატონი გოგის დამსახურებით ეს შეიტყო ქართულმა საზოგადოებამ, მაგრამ აუცილებელია ეს დაფიქსირდეს მსოფლიოს კინოს ისტორიაში!

F.P. რამდენი პრიზი გადაიცა წლევანდელ ფესტივალზე?

„სესილი" ოთხი ძირითადი ნომინაციით და ათი დიპლომით შემოიფარგლებოდა. ოთხი პრიზი „სესილი" გადაეცემა: საუკეთესო მოკლე მხატვრული, დოკუმენტური, ექსპერიმენტული და ანიმაციური ნამუშევრებისთვის. წელს დავამატეთ მე 5-ე საუკეთესო ქართული

ნამუშევრისთვის, რომლითაც დაჯილდოვდა რეჟისორი მარიამ ხაჭვანი ფილმისთვის „დინოლა", საუკეთესო უცხოური ნამუშევრისთვის პოლონელი რეჟისორი ლუკას ოსტალსკი ფილმისთვის „დედა", საუკეთესო დოკუმენტური ფილმი – რეჟისორი ვახო ჯაჯანიძე ფილმისთვის „ორშაბათიდან ორშაბათამდე", საუკეთესო ანიმაცია – სანდრო ქათამაშვილი ანიმაცისთვის „ბებო", საუკეთესო ექსპერიმენტული ფილმი – რეჟისორი ლევან ქაჩიბაძე ფილმისთვის „სველი ბავშვები". ასევე დიპლომების უმეტესობა წელს ქართველ რეჟისორებს ერგოთ, წლევანდელი ფესტივალის ასეთი დაჯილდოება იყო პრეცედენტი ფესტივალის ისტორიაში, რადგან უმეტესი ჯილდო ქართველმა რეჟისორებმა დაიმსახურეს სპეციალური ჟიურის გადაწყვეტილებით.

F.P. რამდენი ადამიანისგან შედგება ჟიური და როგორ ხდება მათი შერჩევა?

არასდროს მეორდება ჟიურის წევრები ფესტივალზე ერთი გამონაკლისის გარდა, ეს არის კინომცოდნე გიორგი კალატოზიშვილი, რომელიც ფესტივალს პირველივე დღიდან მოჰყვება. ნაკლებად მოიძებნება დღეს თბილისში კინოსფეროდან ადამიანი, რომელიც ფესტივალი „სესილი"-ს ჟიურის წევრი არ ყოფილა. წელს ჟიურის თავმჯდომარე გახლდათ კინორეჟისორი თემურ ფალავანდიშვილი, ალექსანდრე ვახტანგოვი, რუსეთიდან სპეციალურად მოწვეული კინოკრიტიკოსი მაია მამალაძე, გერმანიიდან სპეციალურად მოწვეული ოსკაროსანი კინორეჟისორი ელამარ იმანოვი და კინომცოდნე გიორგი კალატოზიშვილი, მათ ძალიან რთული და შრომატევადი სამუშაოს შესრულება მოუწიათ, რადგან საკონკურსო პროგრამაში წარმოდგენილი იყო 75 ნამუშევარი.

F.P. მასტერკლასები?

რა თქმა უნდა, ფესტივალი „სესილი" მასტერკლასების გარეშე არ არსებობს. წელს ძალიან საიტერესო მასტერკლასები ჩატარდა კაფე „ზაზანოვაში", მოხდა ადგილის სპეციალურად შერჩევა. ნაკლებად ვატარებთ მასტერკლასებს აუდიტორიებში და კინოდარბაზებში, ამით ფესტივალი განსხვავებულია. მუსიკოსმა ზაზა მარჯანიშვლმა ჩაატარა მასტერკლასი თემაზე „კინომუსიკა", რომელიც გააფორმა ცოცხალი, მუსიკალური შესრულებით მუნჯი კინოს ფონზე და მეტად საინტერსო გახადა ამით თემა. კინოკრიტიკოსმა მაია მამალაძემ (რუსეთი) წარმოადგინა თემა „კრიტიკის მნიშვნელობა კინემატოგრაფიის განვითარებისთვის", ფოტოხელოვანებმა იური მეჩითოვმა და გურამ წიბახაშვილმა მასტერკლასი ჩაატარეს თემაზე „ფოტოდან კინემატოგრაფიამდე". ასევე იყო შეხვედრები რუსული ფილმის „კომბინატი იმედი"-ს მთავარი როლის შემსრულებელთან დარია საველიევასთან, საქართველოს უნივერსიტეტში ელმარ იმანოვთან – მრგვალი მაგიდა.

F.P. როგორ ხდება ფესტივალზე დასწრება?

ფესტივალი ყოველთვის იყო და იქნება თავისუფალი დასწრების რეჟიმში, ეს ერთადერთი ფესტივალია საქართველოში, სადაც არც ბილეთი არც აბონემენტი, საერთოდ არაფერი არ იყოდება, მხოლოდ სავალდებულოა წინასწარ აკრედიტაციის გავლა და ნებისმიერ ადამიანს შესაძლებლობა ეძლევა დაესწროს ფესტივალის ნებისმიერ ღონისძიებას.

›› თამუნა თავაძე

ქართული კინოკლასიკა უცხოეთში

მიმდინარე წლის აგვისტოს მიწურულს პოლონეთის ქალაქ ბიავისტოკში, კულტურის ადგილობრივი ცენტრის თაოსნობით, ჩატარდა საერთაშორისო ფესტივალი „აღმოსავლური კულტურა", რომლის ერთ-ერთ ფორუმზე – „სხვა განზომილება" დაიგეგმა ძველი ქართული კინოსურათის „ჩემი ბებია" ჩვენება. საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის თხოვნით დამევალა მისი წარდგენა შესავალი ლექციის სახით. 28 აგვისტოს ბიავისტოკის კინოთეატრ „ფორუმში" ჩატარდა აღნიშნული ღონისძიება, რამაც მაყურებლის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია. ფილმის დემონსტრირებას „ტაპიორის" რანგში უძღვებოდა ცნობილი ინგლისელი მუსიკოსი ჯეიმზ ბრადელი, რომლის ელექტრონულმა მუსიკალურმა გაფორმებამ ღრმა შთაბეჭდილება დატოვა. გთავაზობთ ჩემი გამოსვლის შემოკლებულ ვარიანტს.

ფილმი „ჩემი ბებია" სახკინმრეწვში გადაიღეს 1928 წელს და მომდევნო წლის იანვრისათვის დაიგეგმა მისი ჩვენება. ის იყო ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტის – კონსტანტინე (კოტე) მიქაბერიძის სარეჟისორო დებიუტი. თეატრსა და კინოში მუშაობის საკმაო გამოცდილება ჰქონდა. 1921 წელს მან ითამაშა ერთ-ერთი როლი პირველ ქართულ საბჭოთა მხატვრულ ფილმში „არსენა ჯორჯიაშვილი", რასაც მოჰყვა უკვე მთავარი როლები რამდენიმე პოპულარულ ქართულ კინოსურათში, რომლებშიც მან დრამატიზმით აღსავსე კინოსახეები შექმნა. ზოგიერთ მათგანში კ.მიქაბერიძეს პარტნიორობას უწევდა ქართული კინოს მაშინდელი „ვარსკვლავი" – ნატო ვაჩნაძე. მათი დუეტი მაყურებელს ძალიან მოსწონდა. მიქაბერიძე შესანიშნავად ასრულებდა ტრიუკებსაც, თავადაც იკეთებდა გრიმს, რეჟისორებს ასისტენტობასაც უწევდა, დიდებულად ხატავდა, კინოდრამატურგიასაც ეწაფებოდა და ხშირად სტუმრობდა კინოლაბორატორიასაც, რათა გულდასმით შეესწავლა კინოფირის დამუშავების პროცესი. მას მიაჩნდა, რომ თუ ხელოვანი ხალხთან არ არის მჭიდროდ დაკავშირებული, ის ვერასდროს შექმნის ნამდვილ რეალისტურ ნაწარმოებს, რომელიც უნდა პასუხობდეს თანამედროვე ამოცანებს.

20-იანი წლების მეორე ნახევარში ქართველ კინომსახიობთა ერთ ნაწილს მიეცა საშუალება ძალები მოესინჯა კინორეჟისურაში. მათ შორის კ.მიქაბერიძესაც, რომელსაც გარკვეული პრაქტიკა ჰქონდა რეჟისორის ასისტენტობაში. სამწუხაროდ მაშინ საქართველოში ჯერ კიდევ არ არსებობდა სპეციალური კინოსკოლა, სადაც ამ პროფესიას საფუძვლიანად შეასწავლიდნენ. კ. მიქაბერიძის მოგონებებში ვკითხულობთ:

„მე, როგორც დამდგმელი რეჟისორი, ვმუშაობდი ისეთი კინოსატირის შესაქმნელად, რომლის მიზანი იქნებოდა ბიუროკრატიზმის, მეშჩანობისა და პროტექციონიზმის მწვავედ დაცინვა. ამ ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის გამალებული ვეძებდი კინემატოგრაფიისათვის დამახასიათებელ ახალ, მწვავე გამომსახველ ფორმას, ვინაიდან სცენარის ტექსტის „მონური ილუსტრირების" მეთოდი, როგორც შემოქმედს არ მაკმაყოფილებდა.

მწერალმა გიორგი მდივანმა და მე დავწერეთ სცენარი სახელწოდებით „ჩემი ბებია", რომლის მიხედვითაც 1928 წელს გადავიღე ამავე სახელწოდების ფილმი-სატირა „ჩემი ბებია".

„ბებია" სინამდვილეში არის გაურკვეველი სქესის არსება.

„ბებია" შეიძლება იყოს ქალიც და კაციც, ეს პროტექტორია. „თუ გყავს ბებია, კარგად მოეწყობი!" – ამბობს ფილმის ერთ-ერთი გმირი.

ამ რთული ფილმის გადაღებისას ვცდილობდი ლიტერატურის და თეატ-

რალიზებისაგან შორს ვყოფილიყავი. მტკიცედ ვიცავდი პრინციპს – კინემატოგრაფიის უსაზღვრო შესაძლებლობების გამოყენებით შემოქმედებითად განმეხორციელებინა სცენარისტისა და რეჟისორის ჩანაფიქრი. სწორედ ამ ტექნიკურმა შესაძლებლობებმა მომცეს საშუალება მე, როგორც რეჟისორს, მძაფრად გადმომეცა ფილმისათვის დამახასიათებელი სატირული ჩანაფიქრი და შემექმნა სოციალური კომედია“.

როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში სიტყვა „ბებია" იგულისხმებოდა არა პირდაპირი, არამედ გადატანითი მნიშვნელობით, რადგან მაშინ ასეთი მეტსახელით მოიხსენიებდნენ ადამიანს, რომელიც ვინმეს რაიმე საქმეში დახმარება-რეკომენდაციას გაუწევდა. მთავარი გმირი, რომელსაც დაითხოვენ სამსახურიდან, მოიძიებს „ბებიას“, ვინც დაჰპირდება სამუშაოზე მოწყობას, მაგრამ საბოლოოდ გააცურებს და ანტირეკლამას გაუწევს. ეს სატირული კინოსურათი თამამად დასცინოდა იმდროინდელ საბჭოთა ბიუროკრატიულ სისტემას. მისმა ავტორებმა თავისებურად წარმოაჩინეს მათი თანამედროვე ცხოვრება, ერთ-ერთ სახელმწიფო დაწესებულებაში გამეფებული უსაქმურობა და სამსახურეობრივი გულგრილობა.

აღსანიშნავია, რომ გადამღები ჯგუფი ერთობ ინტერნაციონალური იყო. მასში შედიოდნენ ქართველებიც, რუსებიც, სომხებიცა და პოლონელებიც. ფილმის ორივე ოპერატორი – ანტონ პოლიკევიჩი და ვლადისლავ (ზოგიერთი მონაცემით – ვლადიმირ) პოზნანი პოლონელები იყვნენ. პირველი დაიბადა ლიტვაში, ხოლო მეორე – პოლონეთში. პოლიკევიჩი ჯერ კიდევ 1913 წლიდან ცხოვრობდა თბილისში და მუშაობდა ერთ ფოტოატელიეში, შემდეგ პაველ პირონეს კინოკომპანიაში, ხოლო 1924 წლიდან – სახკინმრეწვში მხატვრული და დოკუმენტური ფილმების ოპერატორად. მან არაერთი ქართული კინოსურათი გადაიღო და 1945 წელს მიენიჭა საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება. პოზნანიც პირონესთან მსახურობდა 1919-1924 წლებში და პოლიკევიჩის მსგავსად, 1924 წლიდან ისიც სახკინმრეწვში მივიდა ოპერატორის რანგში სამუშაოდ. მასაც ბევრი ქართული მხატვრული, დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული კინოსურათი ჰქონდა გადაღებული.

მოსამზადებელ პერიოდში კოტე მიქაბერიძე თავგამოდებით მუშაობდა და ხანდახან, საღამოობით, სარეჟისორო სცენარის თუ ბიუჯეტის დასამუშავებლად მის სახლშიც იკრიბებოდნენ გადამღები ჯგუფის წევრები, რათა დეტალურად გაეწერათ ყველაფერი. ახალბედა რეჟისორს სურდა, პირველივე ნამუშევრით ღირსეულად წარმდგარიყო მაყურებლის წინაშე და ამისათვის ენერგიას არ იშურებდა. მან თავად დახატა მომავალი ფილმის ერთ-ერთი პლაკატი, დიდხანს და პედანტურად არჩევდა გადასაღებ მოედნებს, რუდუნებით ამზადებდა პავილიონებს. ამ ფილმში მიქაბერიძემ პირველად ქართულ კინოში გამოიყენა მოცულობითი მულტიპლიკაცია, რათა უფრო მეტი დატვირთვა მიეცა სატირისათვის, ხოლო მხატვრად მიიწვია გამოჩენილი სცენოგრაფი, ქართული თეატრალური მხატვრობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ირაკლი გამრეკელი, რომელსაც მანამდე კინოსთან შეხება არ ჰქონია.

როდესაც „ჩემი ბებია“ ეკრანებზე გამოვიდა, დიდძალი მაყურებელი მიიზიდა, მაგრამ ხელისუფლების ბრძანებით, რამდენიმე დღეში იგი მოხსნეს კინოთეატრებიდან და აკრძალეს მისი ჩვენება. კ. მიქაბერიძეს ბრალი დასდეს ფორმალიზმში, ფილმს კი უწოდეს „ანტისაბჭოთა ნაწარმოები“. ერთ ანონიმურ დასაბეზღებელ ბარათში, რომელიც გაიგზავნა სახელმწიფო უშიშროების განყოფილებაში, თურმე ისიც ეწერა, რომ ეს ფილმი იყო ტროცკისტული სულისკვეთებით გაჟღენთილი, რადგან მასში მართვის მთელი სისტემა აბსურდს ემსგავსება, რაც მოქალაქეების პოლიტიკურ თვითშეგნებაზე უარყოფითად იმოქმედებს, თანაც ავტორები ფილმში მოუწოდებენ, რომ დამყარდეს მუშათა კონტროლი სახელმწიფო აპარატზე, რაც ტროცკის პოლიტიკური პროგრამის ერთ-ერთი ამოსავალი დებულება არისო. ეს ხდებოდა სწორედ იმ ეპოქაში, როდესაც ლევ ტროცკის წინააღმდეგ მიმდინარეობდა ფართო კამპანია, რაც ამ პიროვნების საბჭოთა კავშირიდან გასახლებით დამთავრდა. თავისთავად, მიქაბერიძის სატირული ფილმი სწორედ ამ კამპანიას შეეწირა და ამიტომაც აიკრძალა.

საბედნიეროდ, ფილმის შემქმნელები რეპრესიებს გადაურჩნენ. ხელისუფლება მხოლოდ ზემოთ აღნიშნული აქტით შემოიფარგლა. სცენარისტი გიორგი მდივანი მალე მოსკოვში გადავიდა საცხოვრებლად და საბჭოთა კინოს მასშტაბით ერთ-ერთი ცნობილი კინოდრამატურგი გახდა. კოტე მიქაბერიძემ განაგრძო მუშაობა რეჟისორად – ჯერ რამდენიმე დოკუმენტური, შემდეგ კი მხატვრული კინოსურათი გადაიღო. მოგვიანებით ის ანიმაციური კინოთიც დაინტერესდა. 1956 წელს, თბილისში განვითარებული პოლიტიკური მოვლენების გამო, მან საპროტესტო წერილი მისწერა საბჭოთა კავშირის მაშინდელ ხელმძღვანელს, ნიკიტა ხრუშჩიოვს, რაც ანტისახელმწიფოებრივ ქმედებად ჩაუთვალეს და დააპატიმრეს. სამ წელიწადში იგი ვადაზე ადრე გაათავისუფლეს და სამსახურშიც აღადგინეს. სიცოცხლის ბოლომდე (1973 წლამდე) მიქაბერიძე კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დუბლიაჟის განყოფილებაში მუშაობდა რეჟისორად. ის მოულოდნელად გარდაიცვალა ერთი მეგობრისა და კოლეგის – არკადი ხინთიბიძის (რომელმაც თავი მოიკლა) ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოზე, როდესაც მისი მოსაგონარი სიტყვა წარმოთქვა, კინემატოგრაფისტებს ერთმანეთისადმი გულისხმიერებისაკენ, უფრო მეტი თანადგომისაკენ მოუწოდა, სცენიდან ჩამოვიდა, სავარძელში ჩაჯდა და...

„ჩემი ბებია“ 39 წელიწადს იყო აკრძალული. 1968 წელს მოსკოვში,

კინოთეატრ „ილუზიონში“ მოეწყო მისი პრემიერა, რამაც აღტაცებაში მოიყვანა მაყურებელიცა და კინოს სპეციალისტებიც. მაშინდელი პრესა წერდა: „კოტე მიქაბერიძემ გამოავლინა მდიდარი ფანტაზია, დიდი შემოქმედებითი გაბედულება და სითამამე, ამავე დროს მაძიებელი მებრძოლი სული და კომედიური ჟანრისადმი მიდრეკილების უნარი“. ფილმი ერთხმად აღიარეს ქართული კინოს შედევრად.

1976 წელს „ჩემი ბებია“ აღადგინა რეჟისორმა ლეილა გორდელაძემ. ამით შესაძლებელი გახდა მისი დემონსტრირება როგორც საბჭოთა კავშირის, ისე საზღვარგარეთის კინოთეატრებსა და კინოფესტივალებზე. უცხოელი კინოკრიტიკოსები გაკვირვებულნი დარჩნენ კოტე მიქაბერიძის ნამუშევრით, ისინი არ მოელოდნენ, რომ 20-იან წლებში საბჭოთა კინოს ზოგიერთი წარმომადგენელი ასე თუ აზროვნებდა.

1976 წელსვე ლონდონში წარმატებით ჩაიარა ქართული ფილმების ფესტივალმა. ეს იყო ქართული კინოს პირველი დიდი რეტროსპექტივა საზღვარგარეთ. ამის ინიციატორს წარმოადგენდა ბრიტანეთის კინოინსტიტუტი და მისი ცნობილი წარმომადგენელი ჯონ გილეტი, რომელსაც „მოსიარულე ენციკლოპედიას“ ეძახდნენ კინომცოდნეობაში. გილეტი თავად ჩამოვიდა თბილისში, რათა შეერჩია სასურველი ფილმები. მან „ჩემი ბებიაც“ ჩართო პროგრამაში. ერთ-ერთ ბრიტანულ გაზეთში იგი აღნიშნავდა: „საქართველო უმრავლესობას წარმოუდგენია, როგორც რუსეთში შემავალი მშვენიერი პატარა ტურისტული ადგილი, განთქმული ღვინითა და ცნობილი სტალინის დაბადების ადგილით. რაც შეეხება ფილმებს, ისინი ყოველთვის ჩრდილში რჩებოდნენ მოსკოვისა და ლენინგრადის კინოსტუდიების ნაწარმოებების გვერდით, თუმცა როგორც საქართველოში ჩემმა ახლანდელმა ვიზიტმა ცხადჰყო, ქართულ კინოს სრულიად გარკვეული ტრადიციები და ისტორია გააჩნია, რომელსაც 20-იან წლებში გადავყავართ“. გილეტი მაღალ შეფასებას აძლევდა კოტე მიქაბერიძის კინოსურათს და მიუთითებდა, რომ ეს იყო აღმოჩენა, რომ მისი ანტიბიუროკრატიული სატირა ერთგვარ ექსპრესიონისტულ დეკორს აძლევდა მთელ ფილმს, ხოლო ის ეპიზოდი, სადაც ქანდაკება იჭერს მთავარ მოქმედ გმირს, დადგმული იყო მაკ სენეტის კომედიებისათვის დამახასიათებელი მკვეთრი სტილისტიკით.

„ჩემი ბებია“ ქართული კინოს ერთ-ერთი სავიზიტო ბარათი გახდა. იქიდან მოყოლებული მას ყოველთვის სვამდნენ ქართული კინოხელოვნების სარეტროსპექტივო პროგრამებში, რომლებიც იმართებოდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, საფრანგეთში, გერმანიასა და სხვა ქვეყნებში. 2004 წელს იგი აჩვენეს პრაღაში, ერთ არაკომერციულ კინოთეატრში, სადაც მისი მუსიკალური გაფორმება იკისრა ერთმა ამერიკულმა ჯგუფმა და დიდებულადაც გამოუვიდა. ორიოდე წლის წინ, როცა ეს ფილმი წარადგინეს სანკტ-პეტერბურგში გამართულ ქართული კინოს ფესტივალზე, იმ მყოფ ერთ სახელმწიფო ჩინოვნიკ ქალს, მისი ნახვის შემდეგ, ხმამაღლა განუცხადებია, რომ გასულ რამდენიმე ათეულ წლებში არც არაფერი შეცვლილა მის ქვეყანაში და ყველაფერი ისევ ისეა, როგორც „ჩემს ბებიაშიო“.

ქართულ კინოკრიტიკაში აღნიშნული ფილმის მიმართ არსებობს ორგვარი მოსაზრება. ერთნი ამტკიცებენ, რომ კ.მიქაბერიძე განიცდიდა გერმანული ექსპრესიონიზმის გავლენას და ამას იმით ხსნიდნენ, რომ 20-იან წლებში ეს მხატვრული მიმდინარეობა ერთობ პოპულარული იყო საქართველოში – ითარგმნებოდა და იბეჭდებოდა გერმანელი ექსპრესიონისტების სტატიები, ლექსები, მოთხრობები, ქართულ თეატრში იდგმებოდა ექსპრესიონისტული სპექტაკლები, ქართველი მხატვრები ქმნიდნენ ექსპრესიონისტულ ტილოებს. ამდენად, დებიუტანტმა რეჟისორმა გამოიყენა პირობითი დეკორაციები, კონტრასტული შუქჩრდილები, არაორდინალური რაკურსები. კრიტიკოსთა მეორე ნაწილი ამტკიცებს, რომ ფილმის ძირითადი პათოსი, გმირთა მონუმენტური ფორმები, თხრობის პლაკატურობა და სწორხაზოვნება, საერთო გამომსახველობითი სტრუქტურა კონსტრუქტივიზმისა და ფუტურიზმის ზეგავლენით შეიქმნა, ვინაიდან კინოსურათის მხატვარი, ირაკლი გამრეკელი სწორედაც რომ კონსტრუქტივისტი და ფუტურისტი უფრო იყო, ვიდრე ექსპრესიონისტი.

რასაკვირველია, ორივე პოზიცია საინტერესო და მისაღებია, თუმცა „ჩემი ბებია“ არა მარტო ზემოთ ნახსენები მიმდინარეობების ერთიანი ანარეკლია, არამედ მასში გადმოიცა იმდროინდელი კინოავანგარდის თითქმის ყველა ხერხი. ასე მაგალითად, მის ცალკეულ ეპიზოდებში ნათლად შეიმჩნევა სიურრეალისტური პასაჟებიც, ეს მაშინ, როცა ლუის ბუნუელის გახმაურებული ფილმი „ანდალუზიური ძაღლი“ ჯერ კიდევ არ არსებობდა. კ.მიქაბერიძემ ოსტატურად გადაიღო ტრიუკები, თავიდან ბოლომდე შეინარჩუნა ის რიტმი, რაც ორგანულია ასეთი ტიპის კინოკომედიისათვის და რადგანაც მისი უხვი ფანტაზია აშკარად ვერ ჯდებოდა მხატვრული კინოს ჩარჩოებში, მოიშველია დოკუმენტური და ანიმაციური კინოს ელემენტებიც.

„ჩემი ბებია“ ექსპერიმენტული კინემატოგრაფის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია, რომელსაც ხან „სატირული ფანტასმაგორია“ შეარქვეს, ხან - „პირქუში გროტესკი“, ხანაც „შავი იუმორის“ ზეიმი“. საერთო ჯამში, გამომდინარე იქიდან, რომ თავად კოტე მიქაბერიძე შესანიშნავად ხატავდა კარიკატურებს, ამ ფილმს, ყოველივესთან ერთად, შეიძლება ვუწოდოთ ბიუროკრატიის წინააღმდეგ მიმართული სალი და კინოში ზედმიწევნით კარგად გაცოცხლებული კარიკატურაც, რომელსაც ყველა ერის წარმომადგენელი სათანადოდ აღიქვამს და გააცნობიერებს.

›› ზვიად დოლიძე

CineDoc თბილისი 2014

შემოდგომის თბილისში 14-19 ოქტომბერს მე-2 საერთაშორისო დოკუმენტური ფილმების ფესტივალი ჩატარდა. ეს ფესტივალი პირველია მთელ კავკასიაში და მისი გახსნის პატივი წილად ხვდა რეჟისორ დანი ვასერმანის (ისრაელი) საინტერესო ფილმს – „Do you bilieve in love „? 5 დღის განმავლობაში კინომოყვარულებს საშუალება ჰქონდათ გასცნობოდნენ სხვადასხვა ჟანრის დოკუმენტურ ფილმებს, მიეღოთ მანაწილეობა გამართულ თოქ-შოუებში, დასწრებოდნენ მასტერკლასებს თემებზე, როგორიცაა – „ხმა დოკუმენტურ კინოში“, „ჩემი ფავორიტი კინო“, „ადამიანის უფლებები დოკუმენტურ ფილმში“ და ა.შ. წლევანდელ ფესტივლზე 9 ფილმი იღებდა მონაწილეობას. ჟიური: ლუჩიანო ბარისონე (ფესტივალ Vision du Reel-ის დირექტორი), ნანა ჯანელიძე (საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის დირექტორი) და სიმონე ბაუმანი (პროდუსერი). სექცია FOCUS CAUCASUS-ში წარმოდგენილი იყო 10 ფილმი. აქ ჟიურის შემადგენლობაში შედიოდნენ: მელანი დე ვოხტი (ამსტერდამის დოკუმენტური კინოფეტივალის IDFA წარმომადგნელი), პროფესორი შტეფან ვაკვიცი (გოეთეს ინსტიტუტის დირექტორი) და დარია ბასელი (უკრაინული დოკუმენტური კინოფესტივალის Docudays UA-ს პროგრამების კოორდინატორი). ფესტივალის მესამე სექციას (CineDoc young) ჟიურის განსაკუთრებული წევრები ჰყავდა... ბავშვების სახით. ეს იყო სივრცე, სადაც ბავშვებისთვის კინოჩვენებები საგანმანათლებლო სახეს იძენდა. ფესტივალმა წელს მაყურებელს სამი ახალი სექცია წარუდგინა: სექცია „სხვა სივრცე“, სადაც ნაჩვენები იქნა მიგრაციისა და ემიგრაციის თემასთან დაკავშირებული ფილმები; სექცია „IDFA ფოკუსი“-ში მოეწყო Idfa Berta Fund - ის მიერ დაფინანსებული საუკეთესო დოკუმენტური ფილმების ჩვენება და „უკრაინის ხმები“. ამ სექციაში მაყურებელმა სამი თანამდეროვე უკრაინული ფილმი იხილა. შედგა აგრეთვე ჩვენება ფილმისა – „Euromaidan Rougt cut“, რომელიც ახლგაზრდა რეჟისორებისა და აქტივისტების კოლექტიური ნამუშევარია, მასში ასახულია თანამედროვე უკრაინის ცნობილი მოვლენების რევოლუციური ტალღა. როგორც წინა წელს, წლეულსაც სხვადასხვა სექციაში მაყურებელს წარედგინა სამი ქართველი რეჟისორის ნამუშევარი: ზურა ინაშვილის ფილმი „სხვა ქალაქი“, შალვა შენგელის „ხელმწიფე“ და ანა ცინტიას „ბიბლიოთეკა“. ამასთან ახლაგაზრდა ქართველი დოკუმენტალისტებისთვის გოეთეს ინსტიტუტში მოეწყო საგანგებო შეხვედრები, სადაც ახალგაზრდა ქართველმა დოკუმენტალისტებმა თავიანთი ახალი პროექტები წარუდგინეს კინოპროფესიონალებს. ფესტივალი იმითაც გამოირჩეოდა, რომ თითქმის ყველა ფილმს თან ახლდა რეჟისორი, მაყურებელს საშუალება ჰქონდა ფილმის დასრულების შემდეგ რეჟისორთან კითხვა-პასუხის რეჟიმში ესაუბრა.

საქართველოში საავტორო დოკუმენტური კინოს მიმართ ინტერესი დღითი დღე იზრდება, რაც ერთხელ კიდევ დაადასტურა CineDOC თბილისის წლევანდელმა ფესტივალმა.

საერთაშორისო საკონკურსო პროგრამა: მთავარი პრიზის მფლობელი გახდა – „სამართალი უნგრეთში“ (რეჟ. ესტერ ჰაიდუ), ჟიურის განსაკუთრებული აღნიშვნა დაიმსახურა – „ნუ მიმატოვებ“ (რეჟ. საბინე ლუბე ბაკერი & ნილს ვან კუვორდენი).

FOCUS CAUCASUS: მთავარი პრიზის მფლობელი გახდა – „სისხლი“ (რეჟ. ალინა რუდნიცსკაია),ჟიურის განსაკუთრებული აღნიშვნა მოიპოვეს ფილმებმა: „ზელიმის აღსარება“ (რეჟ. ნატალია მიხაილოვა) და, „ბიბლიოთეკა“ (რეჟ. ანა ციმიტია).

CineDOC-Young: ჩვენმა ყველაზე მნიშვნელოვანმა ჟიურიმ – ბავშვებმა სექციის მთავარი პრიზი გადასცეს ფილმს – „ბარელი“ (რეჟ. ანაბელ როდრიგეს რიოსი) პუბლიკის პრიზი მოიპოვა ფილმმა, რომლითაც გაიხსნა ფესტივალი – „გჯერათ სიყვარულის?“ (რეჟ. დანი ვასერმანი).

›› მარი კაკანაძე

ფოტო: ქეთი ბააკაშვილი, ნინა სახაძე

ინტერვიუ არჩილ ხეთაგურთან

F.P. თავდაპირველად თქვენ საზოგადოების წინაშე გამოჩნდით „დოკუმენტური ორშაბათებით“, რომელიც წარმატებული პროექტი გამოვიდა. მახსოვს სავსე დარბაზები, ცხარე დისკუსიები, ერთი სიტყვით, დიდი ინტერესი გამოიწვია. ეს ხომ არ იყო მუხტი და ბიძგი იმისთვის, რომ დაარსებულიყო ფესტივალი და უფრო მასშტაბური ფორმა მიეღო ?

„დოკუმენტური ორშაბათები“ ფესტივალის წინასწარი პროექტი იყო. ამით უნდა გაგვეგო, რა ინტერესი იქნებოდა საზოგადოებაში. ფესტივალის იდეა რომ მოგვივიდა, ვიფიქრეთ, რომ მოსამზადებელი იყო ნიადაგი, გვენახა, ხალხს რა აინტერესებს. მანამდე გვქონდა „CINEMOBILE CAUCASUS". საქართველოს გარდა დავდიოდით სომხეთში, აზერბაიჯანში, რათა გვენახა, რა ხდება იქ. არც იქ ყოფილა მსგავსი ფესტივალი. ყველგან მივდიოდით, ვთქვათ, უნივერსტიტეტში და ა.შ. რა დაინტერესებაა. კაფეებში რა ხალხი შეიძლება მოვიდეს, თემატიკა რა აინტერესებთ, როგორი ფორმატი, გვქონდა დისკუსიები რეჟისორების გარეშე, ფაქტობრივად მინი-ფესტივალის პროექტი იყო. ნელ-ნელა ორწლიანი მომზადების და გამოკვლევის ხარჯზე გავრისკეთ.

F.P. როცა გამოაცხადეთ ფესტივალის თარიღი, რამდენად ხარისხიანი მასალა მიიღეთ საქართველოდან, ანუ, თქვენი შეფასებით, რა დონეზეა დღეს ქართული შემოქმედებითი დოკუმენტური კინო ?

საკმაოდ ბევრი შემოვიდა. იყო ისეთი ფილმებიც, რომლებიც თუ შეიძლება ითქვას, ტექნიკურად ვერ იყო გამართული, მარტო ის არ არის, რომ ტექნიკურად არ არის გამართული... შემოსული იყო ასევე სატელევიზიო ფილმები, რომლებიც ტექნიკურად გამართულია, მაგრამ საერთოდ სხვა ფორმატია...

F.P. ფესტივალის ფარგლებში შარშანაც და წელსაც ბევრი ცნობილი სტუმარი გყავდათ. გაიმართა ინდუსტრიული შეხვედრები, შარშანდლიდან რაიმე შედეგი თუ არის ქართველი დოკუმენტალისტებისთვის და წელს თუ დაიგეგმა პროექტების განხორციელება?

წელს ინდუსტრიულ შეხვედრებზე იგივე ხალხი იყო, ვინც შარშან მიიღო მონაწილეობა ვორქშოფში. ვორქშოფიდან გამომდინარე, ზოგი უკვე მონტაჟის ეტაპზეა, ზოგი გადაღების, ზოგსაც შეიძლება ჯერ არ დაუწყია. ეს ყოველთვის ასე ხდება. არ არსებობს ვორქშოფი ჩაატარო და ყველა პროექტი დასრულდეს. მაგალითად, ნიკა წიკლაურის პროექტი კარგ ფაზაშია, ძალიან გამოცდილი გერმანელი პროდუსერი, ჩაერთო მის პროექტში. ეს დიდი ხნის პროცესია, ორ-სამ თვეში არაფერი ხდება, საერთაშორისო დონის რეჟისორებსაც იგივე პროცესის გავლა უწევთ. იყვნენ ფონდების წარმომადგენლები, შესყიდვების მენეჯერი, პროდუსერი სიმონე ბაუმანი. გასაუბრების დროს სხვადასხვა პროექტის მიმართ აქვთ ინტერესი. როგორ მოხდება ამ ინტერესის განხორციელება, კოპროდუქციაზე წასვლა ამას უკვე შემდგომ ვნახავთ.

F.P. ზოგადად, აინტერესებთ კავკასია?

კი, მაგრამ ბევრს არა. ტელევიზია,

MDR რომელიც ახლა ჩამოვიყვანეთ, მეტნაკლებად იჩენს ინტერესს პოსტსაბჭოთა ქვეყნების მიმართ. სიმონე ბაუმანმა თუ რაიმე საინტერესო ნახა, ის კოპროდუქციას აკეთებს. დასავლეთის ტელევიზიებიდან ცოტაა დაინტერესებული კავკასიის რეგიონის ფილმებით, პოლიტიკურ ჭრილში მნიშვნელოვანი და საინტერესოა ეს, მაგრამ იმხელა მასშტაბით არა, რომ მთელი დასავლეთი აქ იყოს.

F.P. თქვენი აზრით, შეუძლია ამ ფესტივალს მაყურებლის ცნობიერების ამაღლება და მისი გემოვნების გარკვეული გეზით წარმართვა, შეძლებს შეცვალოს მისი წარმოდგენები დოკუმენტურ კინოზე?

პროგრამა მართლა კარგად იყო შერჩეული, თვითონ სტუმრებიც აღიარებდნენ ამას. ვინც მოდიოდა და ნახულობდა, ბევრს მოსწონდა. ჩრდილოეთ ევროპის ქვეყნებში უფრო და უფრო პოპულარული ხდება დოკუმენტური ფილმები. საერთოდ პატარა ფესტივალებზე ფილმების სელექცია უფრო საინტერესოა, ვიდრე დიდ ფესტივალებზე. ჩვენ არ ვართ ორიენტირებული პრემიერებზე და, რადგან შეზღუდვა არ გვაქვს, მეტი თავისუფლებით ვარჩევთ მართლა საინტერესო ფილმებს. არაკომერციული ტელევიზიებიც უნდა ჩაერთონ მაყურებლის ინტერესის ამაღლებაში. პოლიტიზირებული საზოგადოება ნელ-ნელა უნდა გადაერთოს სხვა სივრცეზე, სადაც უფრო მრავალფეროვნებაა. ეს ძალიან კარგი იქნება.

F.P. წელს რამდენიმე ახალი სექცია გქონდათ: „სხვა სივრცე", „უკრაინის-ხმები"... გარკვეულწილად ეხმიანებით პოლიტიკურ-სოციალურ მოვლენებს.

პირველ წელს სამი ძირითადი სექციით დავიწყეთ. საერთაშორისო საკონკურსო პროგრამა ყველა ფესტივალს აქვს. FOCUS CAUCASUS-ი მაინც განსხვავებულია, რადგან კავკასიაა ფოკუსში, ერთი სექცია ამაზე უნდა ყოფილიყო ორიენტირებული და CINEDOC-YONHG-ი ბევრ ფესტივალს არ აქვს, ასე ვთქვათ საბავშვო-ახალგაზრდული პროგრამა. ახალგაზრდები თუ არ ჩართე, ფესტივალი ნელ-ნელა გაქრება. სწორედ ახალგაზრდების ჩართვა გამოიწვევს მომავალში დაინტერესებას. წლევანდელი ახალი სექციები იყო: „სხვა სივრცე" „უკრაინის ხმები" და IDFA. ეს სექციები არ გვქონდა დაგეგმილი, ბევრ ფილმში თემა იყო საერთო და ამიტომ სექციაში გავაერთიანეთ. ფესტივალი ასე ვითარდება, ყოველ წელს უნდა გქონდეს მრავალფეროვნება. ფესტივალი პრიზებზე კი არ უნდა იყოს ორიენტირებული, არამედ შინაარსობრივად საინტერესო ფილმების ჩვენებაზე. მომავალ წელს ვნახოთ ფილმები როგორი იქნება, რა თემები და იქიდან გამომდინარეა სექციების არჩევანიც.

›› ქეთი ბააკაშვილი

ფოტო: ქეთი ბააკაშვილი, ნინია სასძე

კინო და ტელეოპერატორების საერთაშორისო ფესტივალი „ოქროს თვალი"

„სასიხარულოა, რომ თბილისი საერთაშორისო ფესტივალს „ოქროს თვალს" მასპინძლობს. წელს ის მეოთხედ იმართება და სრულად ამართლებს იმ მიზანს, რომელიც თავიდანვე გაცხადდა. ფესტივალი ხელს უწყობს ტელე-კინო ინდუსტრიაში მომუშავე ადამიანების პროფესიულ ზრდას. ამის ნათელი დადასტურებაა მასტერკლასები, რომლებსაც მსოფლიოში ცნობილი კინემატოგრაფისტები უძღვებიან. წარმატებას ვუსურვებ ფესტივალს!" – საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრი – მიხეილ გიორგაძე.

2014 წელი, 16-18 ოქტომბერი, საქართველო, თბილისი, მელიქიშვილის ქ. №1, „ივენთ ჰოლი". მსოფლიო ტექნიკის ბრენდებისა და არა მხოლოდ მათი ყურადღება მიმართულია იმ დარბაზისაკენ, სადაც ფესტივალის ფარგლებში სამდღიანი ტექნიკის გამოფენა იმართება. SONY, Canon, Fujifilm, Lawo, Panasonic, JVC და Snell -ის სტენდების წინ ტელე-კინო ინდუსტრიაში მომუშავე ის ხალხი ირევა, რომელიც ყოველთვის, საქმის გასაკეთებლად კამერის უკან დგას. ეს სამი დღე მათ ეკუთვნით. ამ ხნის განმავლობაში მათ შეუძლიათ გადმოინაცვლონ კამერის მეორე მხარეს და წინიდან შეხედონ ობიექტივს, რომელიც მათკენ მიმართულია. ეს სამი ჯადოსნური დღე ხომ მათთვის შეიქმნა, უკვე მეოთხედ ტარდება და კინო და ტელეოპერატორების საერთაშორისო ფესტივალი – „ოქროს თვალი" ჰქვია. ეს ყველაფერი კი ასე დაიწყო...

მსოფლიოში პირველად, 2009 წლის 20-23 ოქტომბერს, თბილისში, კინოთეატრ „ამირანში" ჩატარდა კინო და ტელეოპერატორების საერთაშორისო ფესტივალი „ოქროს თვალი". ფესტივალმა დიდი ინტერესი გამოიწვია როგორც საქართველოში, ასევე საერთაშორისო მასშტაბით. ფესტივალის დღეებში მოქმედებდა საგანმანათლებლო პროგრამა. გაიმართა ერთ-ერთი პირველი, ღვაწლმოსილი ქართველი კინოოპერატორის – ალექსანდრე დიღმელოვის 125 წლისთავისადმი მიძღვნილი ფოტოგამოფენა და საიუბილეო ღონისძიება – „ალექსანდრე დიღმელოვი – 125". ფესტივალის დამფუძნებელი კომპანია „ინოვატორი"-ს გენერალური დირექტორი ზურაბ გეგენავა გახლდათ, ხოლო იდეის ავტორი – გიორგი ჯაჯანიძე.

ციფრულ ეპოქაში სამაუწყებლო ტექნიკასა და თანამედროვე ტექნოლოგიებს დიდი მნიშვნელობა აქვს. ფესტივალის ფარგლებში დაგეგმილი აქტივობების დროს მონაწილეებს ეძლევათ შანსი ამ სფეროში მიმდინარე ტენდენციებს გაეცნონ. ეს მნიშვნელოვანია, რადგან საქართველო მსოფლიო კინოინდუსტრიაში თავის დამკვიდრებას ისევ ცდილობს. კინო და ტელეოპერატორების საერთაშორისო ფესტივალის მიზანია, მოტივაცია მისცეს ოპერატორებს, ტელე-კინო ინდუსტრიაში მომუშავე ადამიანებს და ხელი შეუწყოს მათ პროფესიულ ზრდას. „ოქროს თვალი"-ს ფარგლებში ტარდება სხვადასხვა სახის ღონისძიებები, პრეზენტაციები. ფესტივალს ყოველწლიურად სტუმრობენ ტექნიკის მწარმოებელი წამყვანი კომპანიების წარმომადგენლები, რომლებიც სემინარებს ატარებენ. აწყობენ თანამედროვე ტექნიკის გამოფენას. კინო და ტელესფეროში მომუშავე საერთაშორისო დონის სპეციალისტები კი მასტერკლასებსა და ვორქშოფებს ატარებენ ფესტივალის სტუმრებისთვის. იმართება სელექციის შედეგად გადარჩეული საკონკურსო ნამუშევ-

ფოტო: დათო თურაშვილი, რუსლან მამედოვი

რების ღია ჩვენებები. ფესტივალზე წარდგენილ საკონკურსო ნამუშევრებს კი საერთაშორისო ჟიური აფასებს.

ფესტივალის პრესტიჟიდან გამომდინარე, წელს 29 ქვეყანა: საქართველო, სომხეთი, აზერბაიჯანი, ბელარუსი, სინგაპური, სერბეთი, უკრაინა, ბელგია, აშშ, ესპანეთი, მაკედონია, ეთიოპია, ინგლისი, მოლდოვა, ჩეხეთი, იტალია, პორტუგალია, ირანი, მალაიზია, კოლუმბია, ხორვატია, ესტონეთი, დანია, რუმინეთი, ინდოეთი, ავსტრია, რუსეთი, გერმანია, საქართველო/საფრანგეთი, საქართველო/იტალია, იღებდა მასში მონაწილეობას 105 ნამუშევრით. სელექციის ჟიურიმ, რომელშიც შედიოდნენ: კინორეჟისორები – ოთარ ლითანიშვილი, მაია არჩვაძე და ზაქარია ჯორჯაძე, იმუშავა პირველ ეტაპზე და საერთაშორისო ჟიურის გადასცა 12 ნამუშევარი, რომელიც ოთხ ნომინაციაზე იყო წარდგენილი. საერთაშორისო ჟიურიში შედიოდნ: კინორეჟისორი ბასა ფოცხიშვილი – ჟიურის თავმჯდომარე, საქართველო; ჯონ ჰენშალი – სატელევიზიო ოპერატორთა გილდიის ვიცეპრეზიდენტი, დიდი ბრიტანეთი; ჰირო ნარიტა – კინემატოგრაფისტთა ამერიკული საზოგადოება, ა.შ.შ; და მაქს მესტრონი – კინოფესტივალების ორგანიზატორი, იტალია. გამოავლინდა გამარჯვებულები:

საუკეთესო კინოოპერატორული ნამუშევარი – ჯერზი პალაცზი „Shirley“, ავსტრია;

საუკეთესო ტელეოპერატორული ნამუშევარი – ტონი კოსტა „The Blue Pencil“, პორტუგალია;

სარისკო კადრი – მარტინ ზაიარანი „Hany“, ჩეხეთის რესპუბლიკა. მარტინმა ასევე მიიღო გრან-პრი. რაც შეეხება საუკეთესო სტუდენტურ ნამუშევარს, ამ ნომინაციაში ჟიურიმ სამივე წარდგენილ დამწყებ ოპერატორს გადასცა პრიზი:

ალექსანდრე ბაევი „იყო და არა იყო რა“, საქართველო;

სერჟი ჩიორესკუ „Market Day“, მოლდოვა;

ვინს ნაიტი „The Domestic Life of Mollusks“, დიდი ბრიტანეთი.

ფესტივალის ტრადიციაა, ყოველწლიურად დააჯილდოვოს დამსახურებული ოპერატორი, რომელსაც წვლილი აქვს შეტანილი ქართული კინო-ტელეხელოვნების განვითარებაში. წელს ეს პატივი წილად ალექსანდრე რეხვიაშვილს ხვდა. სპეციალური (არასაკონკურსო) ჯილდოები კი სხვადასხვა დამსახურებისთვის მიიღეს: ზაზა შენგელიამ, დავით გუჯაბიძემ და გიორგი ხარებავამ. კონკურსზე ასევე გაიხსენეს გიორგი ბერიძე და გარდაცვლილ ოპერატორებს პატივი მიაგეს.

„წელს ფესტივალს დაემატა სამაუწყებლო ტექნიკის პირველი საერთაშორისო გამოფენა საქართველოში, რასაც დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. მსოფლიოს წამყვანი კომპანიები იყვნენ თავიანთი სტენდებით წარმოდგენილნი და უახლესი ტექნიკა გააცნეს საზოგადოებას. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფესტივალმა და გამოფენამ დიდი წარმატებით ჩაიარა!“ – კინორეჟისორი, ფესტივალის ერთ-ერთი ორგანიზატორი – ნინო ტაბატაძე.

ეს წელი მართლაც რომ სიურპრიზებით იყო დატვირთული ფესტივალში მონაწილეთათვის. კომპანია „ინოვატორმა“ დამსწრე საზოგადოებისათვის დააწესა ლატარია და ორი 500-ლარიანი, ორი 1000-ლარიანი ტექნიკის ვაუჩერი და ორიც სონის ვიდეოკამერა გაათამაშა.

›› გიორგი ღვალაძე

ქართული კინოს ახალი პრიზები

7-14 ნოემბერს ბელარუსის დედაქალაქ მინსკში მიმდინარეობდა ტრადიციული, XXI საერთაშორისო კინოფესტივალი „ლისტაპადი“, რომელმაც დიდი რაოდენობის ფილმსა და კინემატოგრაფისტს მოუყარა თავი. ამაზე მეტყველებდა თავად ამ კინოფორუმის დევიზიც – „ასეთი მრავალფეროვანი კინო“. აღსანიშნავია, რომ მასზე ერთდროულად მუშაობდა შვიდი სხვადასხვა მიმართულების: მხატვრული კინოს, დოკუმენტური კინოს, სადებიუტო კინოს, ეროვნული კინოსკოლების დოკუმენტური კინოს, ბელარუსული კინოს, საბავშვო-საყმაწვილო კინოსა და საერთაშორისო კინოპრესის ჟიური. ერთ-ერთ მათგანში, დოკუმენტური კინოს ჟიურიში მიწვეული იყო კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორი, ზვიად დოლიძე.

კინოფესტივალი მაღალ დონეზე ჩატარდა როგორც ორგანიზაციული, ისე შემოქმედებითი თვალსაზრისით. საკონკუსო თუ არასაკონკურსო კინოსურათებს მასპინძლობდა ექვსი კინოთეატრი (ერთ მათგანში ღამის ჩვენებებიც კი იმართებოდა, იმათთვის, ვინც ვერ ასწრებდა დღისით ან საღამოს სასურველი ფილმის ნახვას). ამის პარალელურად ეწყობოდა პრესკონფერენციები, მასტერკლასები, ე. წ. „მრგვალი მაგიდები“, საგანგებო კინოპრემიერები, სხვა კინოფესტივალების პრეზენტაციები და ა. შ. ფესტივალის მიმდინარეობას აშუქებდა არა მარტო ადგილობრივი, ასევე უცხოური მასმედია. ძალზე საინტერესოდ და ამაღელვებლად წარიმართა კინოფესტივალის გახსნისა და დახურვის ცერემონიალები, რომლებსაც ესწრებოდა დიდძალი მაყურებელი. ორგანიზატორებმა განსაკუთრებული პატივი მიაგეს სპეციალურ სტუმრებს, ცნობილ რუს კინოხელოვანებს: რეჟისორს სტანისლავ გოვორუხინს, მსახიობებს – სვეტლანა სვეტლიჩნაიასა და ალექსეი პეტრენკოს, აგრეთვე, ამერიკელ კინომსახიობსა და კინორეჟისორს, არმანდ ასანტეს. ამ უკანასკნელმა თავისი ახალი დოკუმენტური ფილმი „სტეპი. დიალოგები“ ჩაიტანა მინსკში.

„ლისტაპადზე“ წარდგენილი იყო ქართული კინოს დელეგაციაც, რომელშიც შედიოდნენ: კინორეჟისორი გიორგი ოვაშვილი, მსახიობი მარიამ ბუთურიშვილი, კინორეჟისორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორი, ალექსანდრე ვახტანგოვი, ამავე სასწავლებლის სტუდენტი, ბაქარ ჩერქეზიშვილი (რომლის ნამუშევარი „ტოროლები და ბუები“ მონაწილეობდა კინოსკოლების დოკუმენტური კინოს საკონკურსო პროგრამაში) და საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის დისტრიბუციისა და ექსპორტის მიმართულების ხელმძღვანელი, დავით ვაშაძე.

ორ საკონკურსო პროგრამაში მონაწილეობდა ორ-ორი ქართული ფილმი – მხატვრული და სტუდენტური დოკუმენტური კინოსურათები. მისასალმებელია, რომ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კინოფაკულტეტის (იგივე ქართული კინოსკოლის) სტუდენტმა, ვახტანგ ჯაჯანიძემ ფილმისათვის „ორშაბათიდან ორშაბათამდე“ ეროვნული კინოსკოლების დოკუმენტური კინოს კონკურსში დაიმსახურა რუსეთის არასათამაშო (დოკუმენტური) კინოს გილდიის დიპლომი „სიმწარითა და ჰუმანიზმით გაჟღენთილი, დამაფიქრებელი გულთბილი პორტრეტისათვის“. მთავარმა, მხატვრული ფილმების კონკურსის ჟიურიმ მხოლოდ ოთხი პრიზი გასცა და აქედან ორი ჩვენმა ნამუშევრებმა მოიპოვეს – სპეციალური პრიზი „ადამიანებისადმი სიყვარულისა და იუმორის უნიკალური გრძნობისათვის“ გადაეცა ლევან კოღუაშვილის კინოსურათს „შემთხვევითი პაემნები“, ხოლო იური მარუხინის სახელობის პრიზი საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისათვის გიორგი ოვაშვილის ფილმს „სიმინდის კუნძული“ (ოპერატორი ელემერ რაგალი). მინსკის საერთაშორისო კინოფესტივალ „ლისტაპადის“ მთავარი პრიზით დაჯილდოვდა უკრაინული კინოსურათი „ტომი“ (რეჟ. მიროსლავ სლაბოშპიცკი).

›› დავით ჟიჟაძე

ЛІСТАПАD
XXI МІНСКІ
МІЖНАРОДНЫ
КІНА
film
FESTIVAL

ფესტივალი „ნიქოზი"

გასულ წელს, დრეზდენის ანიმაციური ფილმების ფესტივალის დირექტორი, ქ-ნ კატრინ კიუხლერი ანიმაციური ფილმების ფესტივალ „ნიქოზს" სტუმრობდა. საფესტივალო დღეების ბოლოს ასეთი რამ თქვა: „ნიქოზის ფესტივალი ხელოვნების ოაზისია უდაბნოში." ოაზისი-ფესტივალი, რომელიც ცხინვალიდან კილომეტრში მდებარეობს, წლეულს, 1-6 სექტემბერს მეოთხედ ჩატარდა. ეს ფესტივალი, განსაკუთრებულია იმითაც, რომ აქ არ არის ტრადიციული კონკურსი, დაჯილდოების ცერემონიალი და ა.შ. მოწვეული სტუმრები თუ მასპინძლები ერთიანი ძალისხმევით ატარებენ თავისებურ „ანტიფესტივალს", რომელიც უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე უბრალოდ, სტანდარტული ანიმაციური ფილმების ფესტივალები. გულდასაწყვეტია მხოლოდ ის, რომ დედაქალაქიდან მხოლოდ მცირერიცხოვანი ჯგუფი გვსტუმრობს ხოლმე...

თვით სოფელ ნიქოზში, ნიქოზისა და ცხინვალის ეპარქიასთან, ფუნქციონირებს წმინდა ალექსანდრე ოქროპირის სკოლა, რომელშიც 120 მოსწავლე ეუფლება ხელოვნების სხვადასხვა დარგს, მათ შორის არის ანიმაციისა და ჩრდილების თეატრის სამსახიობო განყოფილება. ეს სკოლა და ფესტივალიც დაარსდა ნიქოზისა და ცხინვალის მიტროპოლიტის – ისაიას თაოსნობით. წლევანდელი ფესტივალი გაიხსნა ნიქოზელი ბავშვების ფილმით „პატარა მაწანწალა" (ოლესია თავაძის წიგნის მიხედვით).

ფესტივალის პირველ დღეს პოლონელმა რეჟისორმა – ალექსანდრა კორიევომ და პროდიუსერმა ევა სობოლევსკამ ანიმაციური ფილმების ტელესტუდია „პოზნანის" გასული საუკუნის 80-90-იანი წლების საუკეთესო ფილმები წარმოადგინეს, აღსანიშნავია, რომ პოლონური პროგრამის ორგანიზატორი არის მხატვარი მიხაილ ბოგუცკი, რომელიც ტრადიციულად ყოველ წელს სტუმრობს ნიქოზს. ამას გარდა, წლეულს ჩვენთან წარმოდგენილი იყო, გერმანული ანიმაცია, რომელიც თავის დროზე წარმატებით უჩვენეს ევროპის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან დრეზდენის ანიმაციური ფილმების ფესტივალზე; აგრეთვე 2012-13 წწ. ვარნაში (ბულგარეთი) ჩატარებული ანიმაციური ფილმების მსოფლიო ფესტივალის მონაწილე კინოსურათები... რუსული ანიმაციიდან ნიქოზს სტუმრობდნენ: რეჟისორი ნატალია ორლოვა და პროდუსერი თენგიზ სემიონოვი (ანიმაციური ფილმების სტუდია „ანიმოსი"); რეჟისორი ანა შეპილოვა, („სოიუზმულტფილმი"), რეჟისორი მიხაილ ალდაშინი და რეჟისორი სერგეი სერიოგინი (ანიმაციური ფილმების რუსეთის ღია ფესტივალი „სუზდალის ექო").

წლევანდელი ფესტივალი შარშანდელისგან იმით განსხვავდებოდა, რომ ჩატარდა მასტერკლასები ანიმაციის პროდუსინგსა და ანიმაციური ფილმის ხმის რეჟისურაში. ფესტივალის ერთ-ერთი მნიშნელოვანი სტუმარი იყო გერმანელი რეჟისორი და მხატვარი რაიმონდ კრუმერი, რომლის მართლაც რომ გამორჩეული და თვითმყოფადი ანიმაციების ჩვენების შემდეგ, მოეწყო მისი ნახატების გამოფენა. რ.კრუმერმა აღნიშნა: „პირველად ვარ საქართველოში, მიყვარს ეს გარემო, ქარველი ხალხი. მომწონს ფესტივალზე წარმოდგენილი ფილმები. ეს არასტანდარტული, განსხვავებული ფესტივალია. ამის დასტურია თვით გელა კანდელაკიც, რომელიც ასე წარმატებით ხელმძღვანელობს ჩრდილების თეატრს. ფრიად მოვიხიბლე სპექტაკლით... ყველაზე მნიშნელოვანი და კარგი ამ ფესტივალში ისაა, რომ ასეთი საოცარი ბავშები არიან ჩართულები, არ ვიცი, ყველა მათგანი ქმნის თუ არა თავად ანიმაციას, მაგრამ ვხედვავ მათ აღფრთოვანებას ამ ფესტივალით, თავად ვნახე

როგორ ხატავდა ერთ-ერთი მათგანი, წარმოიდგინეთ, როგორი დიდი ნაბიჯია ეს ფესტივალი ხელოვნებაში მათი ინტეგრაციისათვის, ისინი ამ ყველაფერს აკეთებენ გრძნობით, გულით და ეს არის ყველაზე მთავარი.“

ფესტივალს სტუმრობდა ანესის ანიმაციური ფილმების ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელი მარსელ ჟანი, რომელმაც წარმოგვიდგინა მისი ფესტივალის გამარჯვებული ფილმები, ისაუბრა საფრანგეთში არსებულ მდგომარეობაზე და სახელმწიფოს როლზე ფრანგულ ანიმაციაში. მარსელ ჟანის თანამემამულე მეთოჯინე მონიკ შეიგამი საკუთარი სპექტაკლით წარდგა მაყურებლის წინაშე. ნიქოზს ეწვია ამერიკელი ანიმატორი კელ ლესლი, რომელმაც ჩაატარა სემინარი: როგორ მოვამზადოთ ანიმაციური ფილმის პროექტი წარმოებისათვის. აღსანიშნავია, იტალიელი ხმის რეჟისორისა და კომპოზიტორის ანდერა მარტინონის საინტერესო სამდღიანი მასტერკლასი ანიმაციური ფილმის ხმის რეჟისურაში. ამას გარდა, მან იტალიური ანიმაციური ფილმების რეტროსპექტივაც მოაწყო.

წლევანდელ ფესტივალს სხვა ცნობილი მოღვაწეებიც სტუმრობდნენ, მათ შორის, ამერიკელი როდ დაიმონდი, რომელმაც 1970 წწ. მიწურულს დააარსა სადისტრიბუციო კომპანია „მაქს მედია“, ხოლო 1990 წ. – „Acme filmworks“, სადაც შექმნა 1600 მეტი სარეკლამო რგოლი და ფილმის ტიტრი. ამერიკელმა სტუმარმა წარმოადგინა „Acme filmworks“-ის პროდუქციის ვიზუალური ისტორია, მანვე გამართა მასტერკლასი. რ. დაიმონდის გარდა, ფესტივალს ეწვია იაპონელი პროდუსერი საშიკო კონდო, იგი თავდაპირველად იაპონიის პირველ კომპიუტერულ-გრაფიკულ ლაბორატორიაში მოღვაწეობდა, 1993 წელს კი დააფუძნა „PH STUDIO INC“, რომელიც ფართო სპექტრის პროექტებზე მოშაობს: რეკლამა, ვიდეოთამაშები, სატელევიზიო მხატვრული და ანიმაციური ფილმები. ს.კონდომ მასტერკლასიც გამართა.

პროდუსერების ინტენსიურმა ჩართულობამ „ნიქოზში“ სამომავლოდ შესაძლოა, ერთიანი კო-პროდუქციები შექმნას. პროდუსერმა ოლივიე კატერინიმ წარმოადგინა ანიმაციური ფილმების სტუდია „les Trois Ours“-ის პროდუქცია.

ფესტივალის პარალელურად, მოწვეული სტუმრებისათვის კულტურული პროგრამაც იყო გათვალისწინებული: ჩრდილების თეატრ „ბუდრუგანა გაგრას“ სპექტაკლი, გორის ქალთა გუნდი, შედგა საფორტეპიანო მუსიკის საღამო თამარ ჟვანიას მონაწილეობით. ანჩსხატის გუნდმა მსმენელს გააცნო ქართული საგალობლები და ქართული ხალხური სიმღერები.

როგორც ფესტივალის ერთ-ერთი ორგანიზატორი მარიამ კანდელაკი ამბობს: ფესტივალის მიმართ ინტერესი ყოველწლიურად მატულობს, მიმდინარეობს მოლაპარაკებები მომავალი წლის საფესტივალო პროგრამასთან დაკავშირებით, 2015 წლის სექტემბერში „ნიქოზის ფესტივალის“ მონაწილეთა შორის იხილავთ კანადელ, ინგლისელ, იტალიელ, ბრაზილიელ ანიმატორებს. აღსანიშნავია, რომ ევროპული კინოაკადემია EFA მომავალ წელს შემოგვიერთდება სრულმეტრაჟიანი ანიმაციური ფილმების პროგრამით. ასე რომ, დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ, ნიქოზის მომავალი ფესტივალი თავისი მასშტაბითა და შემოქმედებითი მრავალფეროვნებით, კიდევ უფრო საინტერესო გახდება.

›› ნენო ქავთარაძე

ფოტო: დავით ჩარხიძე

Acme Filmworks - რონ დაიმონდი

ნიქოზის წლევანდელ ფესტივალს ამერიკელი პროდუსერი რონ დაიმონდი სტუმრობდა. 1970-იანი წლების მიწურულს მან დააარსა საკუთარი სადისტრიბუციო კომპანია „MAX MEDIA", რომელმაც გზა გაუხსნა მოკლემეტრაჟიან ფილმებს ახლად დაარსებულ საკაბელო და ფასიან სატელევიზიო ბაზარზე. 1985 წ. „MAX MEDIA"-მ შეიძინა სადისტრიბუციო კომპანია Expanded Entertainment და მომდევნო 6 წლის მანძილზე იგი დაკავებული იყო მოკლემეტრაჟიანი ფილმებით. მათ შორისაა ფრედერიკ ბეკის, „კაცი, რომელიც ხეებს რგავდა", ძმები ლაუნშტაინების „ბალანსი", ალექსანდრე პეტროვის „ძროხა", ბილ პლიმპტონის „შენი სახე".

1990 წელს დაიმონდმა დააარსა Acme Filmworks, რომელმაც შექმნა 1600-ზე მეტი სარეკლამო რგოლი. ის ერთ-ერთი წარმატებული პროდუსერია ანიმაციის სივრცეში და არა მხოლოდ...

F.P. ეს თქვენი პირველი ვიზიტია საქართველოში და შესაბამისად ნიქოზის ფესტივალზე, როგორია თქვენი შთაბეჭდილებები?

არაერთ ფესტივალზე მიწევს მონაწილეობა, იქნება ეს ფართო მასშტაბიანი, პოპულარული ფესტივალები, რომლებზეც მოსახვედრადაც ხალხი ფულს იხდის თუ შედარებით მცირერიცხოვანი. ნიქოზის ფესტივალმა გასაოცარი შთაბეჭდილება მოახდინა, ეს არის ფორუმი, რომელსაც ფაქტობრივად ბიუჯეტი არ აქვს, მიუხედავად ამისა, თვითმყოფადი და საინტერესოა. აქ წარმოდგენილი ანიმაციის გარდა, ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი ფესტივალის მონაწილე საქმისთვის თავგადადებული, მოსიყვარულე ადამიანებია, რომლებიც თბილისიდან და გორიდან ჩამოდიან. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი თავად ნიქოზში მცხოვრები ხალხია, ასეთი სიყვარულით, რომ აკეთებს ფესტივალს. პირადად ჩემთვის ყველაზე დასამახსოვრებელი ბატონი გელა კანდელაკი და მისი ჩრდილების თეატრია. არასდროს მინახავს ასეთი რამ, ეს საოცრებაა! გასაოცარია თვით ბატონი გელა, რომელიც ასთი გამორჩეული გულისხმიერბით უძღვება ამ ყველაფერს და, ნიქოზელი ბავშების ურთიერთდამოკიდებულებას.

F.P. 1970-იანი წლების მიწურულს დააარსეთ საკუთარი სადისტრიბუციო კომპანია „Max Media" ...

კინოსკოლის დამთავრების შემდეგ გამუდმებულ ძიებაში ვიყავი. განსაკუთრებულად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ანიმაციამ, მოკლემეტრაჟიანმა კინომ. საოცარია ასეთი ფილმების (ანიმაციის) გადაღება. ქმნი 5 წუთიან სურათს, აგებ პერსონაჟს სახასიათო შტრიხებით, იგონებ ამბავს, თან ამ ყველაფერს მცირერიცხოვანი გუნდით ართმევ თავს. 1970-იან წლებში ანიმაციური მხატვრული ფილმების ბუმი იყო, კინოსკოლის დასრულების შემდეგ 2-3

ფილმის პროდუსერი გავხდი, წლებთან ერთად რაოდენობამ იმატა, „Max Media"-მ გზა გაუხსნა მოკლემეტრაჟიან ფილმებს საკაბელო და ფასიან სატელევიზიო ბაზარზე.

F.P. 1990 წელს დააარსეთ „Acme Filmworks", რა ძირიძთად საქმიანობას ეწევით მას შემდეგ?

თავდაპირველად ვაკეთებდი მხატვრული ფილმების პროდუსინგს, რეჟისორებთან ერთად ვქმნიდი სატელევიზიო რეკლამებს, პარალელურად ვაგროვებდი ანიმაციებს, ჩემს პროდაქშენში ვაერთიანებდი ყველაფერ ამას. იმ პერიოდისთვის მნიშნელოვანი, ღირებული მოკლემეტრაჟიანი ფილმები მქონდა ხელთ, შემეძლო წვლილი შემეტანა იმაში, რომ ეს ყოველივე ასობით ათას ადამიანს ეხილა. Acme Filmworks-მა შექმნა 1600-ზე მეტი ანიმაციური სარეკლამო რგოლი, ტიტრები, ის აგრეთვე ქირაობდა ბილ პლიმპტონის, მაიკლ დუდოკის, ამანდა ფორბის ფილმებს.

F.P. ანიმაციური კინოს სივრცე არსით, სპეციფიკით რადიკალურად გასნხვავდება მხატვრული და დკუმენტური კინოსგან. დღევანდელ კინოსამყაროში რამდენად რთულია იყო ანიმაციური ფილმის პროდუსერი?

ზოგადად ძალიან რთულია, რადგან საშუალო დონე არ არსებობს, ან ძალიან ძლიერი ხარ შენს საქმეში ან ძალიან სუსტი. საუკეთესო გზა იმისა, რომ გახდე დამოუკიდებელი პროდუსერი, საკუთარი სტუდიის დაარსებაა. იმიტომაც დავაარსე ანიმაციის სტუდია, რომ ამ სფეროში პროფესიონალი ვყოფილიყავი. მუდმივად ძიებაში ვარ, ვეძებ საინტერესო ხელოვანებს, სამომავლო ურთიერთთანამშრომლობისათვის, ვეცნობი მათ მიერ შექმნილ მოკლემეტრაჟიან ფილმებს და ვაძლევ შანსს იმუშაონ ჩემს კომპანიაში.

F.P. რა განსხვავებაა ამერიკულ და ევროპულ საპროდუსერო სივრცეს შორის.

ამერიკაში მოკლემეტრაჟიანი კინოს სივრცეში პროდუსერები პრაქტიკულად არ არიან. ევროპულ სივრცეში „შორთ პროდუსინგი" უფრო პოპულარულია. მიყვარს ევროპელებთან მუშაობა და მათთან ერთად ბევრსაც ვმუშაობ. ძირითადად რეკლამებს ვაკეთებ, იშვიათად – მოკლემეტრაჟიან ფილმებს, რომლებიც გამოფენების, ფესტივალებისა და სამუზეუმო წარმოდგენებისა და ინსტალაციებისთვის იქმნება, ანუ არა მასობრივი წარმოებისთვის, კომერციული მიზნით, არამედ ლოკალური არტ ჰაუს სივრცეებისთვის. ამერიკულ კინოში, ანიმაციის ინდუსტრიაში პროდუსერი თამაშობს ყველაზე დიდ როლს, პრინციპში ეს დღევანდელობაში ყველგან ასეა, მაგრამ განსაკუთრებულად ამერიკაში, რადგან ჩვენ სახელმწიფო სუბსიდიები არ გვაქვს, ევროპისგან გასნხვავებით, სადაც აღმერთებენ რეჟისორებს, მეფესავით ჰყავთ, მაშინ როცა ამერიკაში რეჟისორი ფილმის შემოქმედებითი ჯფუგის ნაწილია.

F.P. შარშან თბილისში იმყოფებოდა ამერიკელი პროდუსერი ჯიმ სტარკი, რომელმაც განაცხადა, რომ სქართველო ფილმის გადასაღებად საინტერესო სივრცეა, მიმზიდველი ბაზარი პროდუსერებისთვის. თქვენი გამოცდილების მქონე პროდუსერი დაინტერესდება თუ არა ქართული ანიმაციის პროდაქშენით? ქართული ბაზრით?

თქვენ გაქვთ უკეთესის შანსი, მაგრამ, ცხადია, ეს დროთა განმავლობაში მოხდება. ეს შეიძლება იყოს მომდევნო ათი, ოცი წლის პერიოდში, მაშინ როცა ახალგაზრდა თაობა წამოვა. საინტერესო პროდუქტის შესაქმნელად არ არის ისეთი ბიუჯეტი, როგორიც აქვს „დრიმ ვორქ სტუდიოს". ჩემს კომპანიას შეუძლია ფილმი გაუკეთოს საინტერესო რეჟისორს 200 ათასადაც. უნდა ეცადო, რომ იპოვო პროდუსერი, რომელიც იაფ მუშაობაზე დათანმხდება, მაგრამ წარმატებისთვის მთავარი მაინც ანიმაციის იდეაა. პროდუსერი გეხმარება დასახული მიზნის მიღწევასა და პროექტის შესრულებაში, რათა შემდგეგ სხვადასხვა ფესტივალზე აღმოგაჩინონ.

F.P. თქვენი სახელი და გვარის გაჟღერება ტიტრებში, ალბათ, ძალიან დიდ დახმარებას უწევს ახალბედა რეჟისორებს?

რა თქმა უნდა, პრდიუსერი ეხმარება რეჟისორს, რომ პროექტი შედგეს, ყველა არსებულ ნაწილს, დეტალს იღებს და აერთიანებს, ეს ყველაფერი ჯადოსნობას ჰგავს, მართალია ზოგჯერ ძალიან რთულია ამის გაკეთება. გააჩნია რა არის პროექტის მოთხოვნები და რა რაოდენობის ხალხია ჩართული. არის შემთხვევები, როცა ძალიან კარგი და ცუდი პროექტი ერთნაირი წარმატებით ხორციელდება.

F.P. როგორია თქვენი, როგორც პროდუსერის პედაგოგიური საქმიანობა?

ჩვენთან, ლოს ანჯელესის სტუდიაში, ჩამოდიან ინდოეთიდან, გერმანიიდან პოლონეთიდან... ჩვენ მათ საქმიანობაში ფულს არ ვუხდით, ისინი პრაქტიკას გადიან, რაც განსაკუთრებით დამწყებთათვის ძალიან მნიშნელოვანია.

F.P. ახლა, როცა ანიმაციის გამომსახველობითი ხერხები გამდიდრდა, კლასიკური ხელით ნახატი ანიმაციის, თოჯინური ანიმაციისა... გვერდით წარმატებით იმკვიდრებს თავს 3D განზომილებაში შექმნილი სურათები. თქვენ, როგორც პროდუსერი, ბაზრიდან გამომდინარე, როგორ ანიმაციას ანიჭებთ უპირატესობას?

ეს დამოკიდებულია იმაზე, იდეა და პროექტი რას ითხოვს. ყოველთვის სვამ კითვას? საჭიროა კი ამის გაკეთება, იქნება ეს 3D, თოჯინური ანიმაცია, თუ ნახატი. თუ მასალა ითხოვს 3D განზომილებას, მაშინ ირჩევ ამ უკანასკნელს და იყენებ ყველა იმ გამომსახველობით საშუალებას, რაც პროექტს სრულყოფაში დაეხმარება.

›› ნენო ქავთარაძე

ფოტო: დავით ჩაჩანიძე

კინოკლუბიდან ანიმაციის ფესტივალამდე – მარსელ ჟანი

ანესის საერთაშორისო ანიმაციური ფილმების ფესტივალი, მნიშნელობითა და პოპულარობით პირველია მსოფლიო მასშტაბით. 1960 წელს დაარსდა და მას შემდეგ საფრანგეთის ქალაქი ანესი, მსოფლიო ანიმაციის მნიშნელოვან დღეებს ივნისის დასაწყისში მასპინძლობს. ეს ფესტივალი ერთ-ერთია იმ ოთხი ფორუმიდან, რომელსაც ანიმაციის საერთაშორისო კინოს ასოციაცია „ASIFA", (International Animated Film Association) აფინანსებს. ნიქოზის წლევანდელ ფესტივალს ანესის ფესტივალის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი, ბ-ნ მარსელ ჟანი სტუმრობდა.

F.P. რა ძირითადი სექციებია ანესის ფესტივალზე?

სულ ოთხი სექციაა: სრულმეტრაჟიანი, მოკლემეტრაჟიანი, სტუდენტური ფილმებისა, რაც შეეხება მეოთხე სექციას, მასში ერთიანდება მნიშნელოვანი ფილმები, რომლებიც ინტერნეტ სივრცის, რეკლამისა და სატელევიზიო ინდუსტრიაში შეიქმნა.

F.P. ფილმების სელექციას თავად აკეთებთ?

მე და კიდევ ორი ადამიანი ვხელმძღვანელობთ ამ საქმეს – საკმაოდ რთული პროცესია, მსოფლიო მასშტაბით 2000 ფილმი შეირჩევა.

F.P. 1960 წელი თქვენთვის ახალი ეპოქის დასაწყისია. ვისი იდეა იყო ფესტივალის ჩატარება სწორედ ამ წელს? ვინ არის ფესტივალის ავტორი?

კარგი კითხვაა. იცით, 1960 წლამდე საერთოდ არც არსებობდა ფესტივალის ჩატარების იდეა. ამერიკაში პოპულარული იყო ხელით ნახატი ანიმაცია, როგორსაც ქმნიდა დისნეი. ევროპაში, ამავე პერიოდში, დაიწყეს ისეთი ანიმაციის შექმნა, რომელსაც შეგვიძლია პირობითად ავანგარდი ვუწოდოთ – ეს იყო განსხვავებული, უცნაური ტექნიკითა და სპეციფიკით შექმნილი სურათები, ამერიკული დისნეის ანიმაციისგან მკვეთრად განსხვავებული. მაგალითად, თოჯინური მოცულობითი ფილმები – PUPPET FILM ჩეხოსლოვაკიაში, პრაღაში. გასული საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს, კანის ფესტივალზე სიმპოზიუმი შედგა. როცა ევროპულ ანიმაციაში სერიოზული ძვრები მიმდინარეობდა, გამომსახველობითი თუ იდეური თვალსაზრისით, საჭირო იყო სივრცე, სადაც ყოველივე ეს გავრცელდებოდა. თავდაპირველად სურდათ, ახალი ანიმაცია კანის კინოფესტივალის ფარგლებში ეჩვენებინათ, მაგრამ მალევე მიხვდნენ, რომ კანის ფესტივალი სულაც არ იყო საამისო სივრცე და ახალი არიალის პოვნას შეეცადნენ საფრანგეთში. ამ პერიოდში ძალიან პოპულარული იყო კინოკლუბები, რაც არ გააჩნდა ქ. ანესს. ასე რომ, თავდაპირველად ეს საკითხი უნდა მოგვარებულიყო. ასე შეიქმნა ჩვენი ფესტივალი. ამიტომაც არის 1960 წელი ჩვენთვის მნიშვნელოვანი თარიღი – რადგან სწორედ ამ წელს დაფუძნდა ანიმაციური ფილმების საერთაშორისო ასოციაცია „ASIFA".

F.P. „ASIFA" ფინანსურად დაეხმარა ანესის ფესტივალს?

„ASIFA" ანესის ფესტივალს 1998 წლამდე აფინანსებდა, ამ ასოციაციას ძალიან ბევრი მოთხოვნები აქვს და შეუძლებელი იყო ყველა მათგანის დაცვა. უნდა აღინიშნოს, რომ ანესის ფესტივალი ტარდებოდა არა ყოველწლიურად, არამედ ყოველ მეორე წელს, 2000 წლიდან კი იგი ყოველწლიური გახდა.

F.P. თქვენი ფესტივალის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია საერთაშორისო ანიმაციის კინობაზრობა „Mifa", სადაც 7 ათასზე მეტი პროფესიონალი ხვდება ერთმანეთს ყოველწლიურად...

დიახ ასეა, „Mifa"-ზე მოხვედრა ძალიან ადვილია. მხოლოდ რეგისტრაციაა ფასიანი შენი გუნდისთვის. შეგიძლია დამოუკიდებლადაც მიიღო მონაწილეობა, დაარეგსტრირო შენი ფილმი. ეს არის სტრატეგიულად ძალიან მნიშვნელოვანი სივრცე, სადაც ხვდებიან ანიმაციით დაინტერესებული პროდუსერები და რეჟისორები ერთმანეთს. ფესტივალი არტ სივრცეა, „Mifa" თავისი არსით ბიზნესზეა ორიენტირებული.

F.P. ეს თქვენი პირველი ვიზიტია საქართველოში, როგორია თქვენი შთაბეჭდილებები?

მინდა ვთქვა, რომ ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება ის არის, რაც ხდება ამ სოფელში – ნიქოზში; ის, თუ როგორ მუშაობენ ბატონ გელა კანდელაკის ანიმაციის სტუდიის ბავშვები და თავად ქმნიან ანიმაციას. ეს, ვიმეორებ, ყველაზე შთამბეჭდავია ჩემთვის! ძირითადი მიზეზი თუ, რატომ ვარ ბედნიერი აქ ყოფნით, სწორედ ესაა! ამასთან სოფელი გეოგრაფიულად და პოლიტიკურადაც ასეთ მნიშნელოვან ადგილას მდებარეობს. 3 დღის წინ ვიხილე ჩრდილების თეატრი, ეს იყო საოცრება! შევხდი იმ ხალხს, ვისაც ანიმაცია ასე ძალიან უყვარს და იღწვის მისთვის, მათ აქვთ შანსი, რომ იყვნენ დიდ ინდუსტრიაში. იცით, ერთი თვის შემდეგ ვიქნები ჰოლივუდში, შევხვდები „დისნეის დრიმ ვორქ სტუდიოს", „პიქსარს სტუდიის" წარმომადგენლებს, იმ ხალხს, ვინც მილიონობით დოლარს ხარჯავს ანიმაციის კეთებაში... როდესაც აქ ხარ, ნიქოზში,

ფოტო: დავით ჩაჩანიძე

ხვდები ძალიან მარტივ მიზეზს – რატომ უყვარს ხალხს ანიმაცია.

F.P. 3D განზომილებაში შექმნილი ანიმაცია ელვისებური სისწრაფითა და შესაშური წარმატებით იმკვიდრებს თავს. ანესის ფესტივალზე სელექციის დროს პრიორიტეტი თქვენთვის რომელია: კლასიკური ტექნოლოგიით შესრულებული თუ 3D განზომილებას მორგებული სურათები?

არის ფილმები, რომლთა გამომსახველობითი ხერხები ძალიან მარტივი და სადაა, მაგალითად, შენი ტელეფონით ახლა მე და შენ შეგვიძლია შევქმნათ ანიმაცია, პერსონალურ კომპიუტერში დავამონტაჟოთ და რომელიმე ფესტივალზე გავაგზავნოთ...

F.P. ანესის ფესტივალზე?

იცით, ანესის ფესტივალზე არის ზოგიერთი ფილმი, რომელსაც ბიუჯეტი საერთოდ არ გააჩნია, თავიდან ბოლომდე ექსპერიმენტია თავის არსით. მთავარი იდეაა! შარშან ანესის კინოფესტივალის საკონკურსო პროგრამაში იყო მექსიკური ფილმი, რომელიც ორი წელი იქმნებოდა. მისი ავტორი დღისით სამსახურში იყო, ღამით კი ფილმზე მუშაობდა. ყოველწლიურად ფილმებს ვიღებთ სხვადასხვა ქვეყნიდან: მოლდოვა, ქუვეითი, ჩილე, არგენტინა... ეს არის ანიმაცია ღარიბი ქვეყნებიდან. იგულისხმება იმ რეჟისორთა ფილმები, რომელთაც არ აქვთ ფული, ბიუჯეტი...

F.P. ოფიციალურ კონკურსში ყოფილა ოდესმე ქართული ანიმაცია?

კი იყო ერთი ქართული ფილმი საბჭოთა ეპოქაში, მაგრამ დამოუკიდებელი საქართველოდან – არ მახსენდება...

›› ნენო ქავთარაძე

ვირუსული "თავისუფალი კინოჩვენებები" საქართველოში

„თავისუფალი კინოჩვენებების“ შესახებ თუ გსმენიათ რამე – ყოველგვარი ბიუჯეტის, ძვირადღირებული აპარატურისა და „ხელფასდანიშნული“ თანამშრომლების გარეშე დაგეგმილი პროექტის შესახებ, რომელმაც ქვეყნის კულტურული ცხოვრების გაცოცხლების გეგმაში პირდაპირ რიგითი მოქალაქეები ჩართო, სხვადასხვა რეგიონში მცხოვრები, 14-15 წლის კინომოყვარულები გააერთიანა და მათთან ერთად დარწმუნდა, რომ საქმის წარმატებით კეთება „ცარიელი ხელებითაც“ შეიძლება, როდესაც არსებობს სურვილი, გყავს თანამოაზრეთა გუნდი და გეგულება ადამიანები, ვისთვისაც ამ ყველაფერს აკეთებ?

გორი, თელავი, რუსთავი, საგარეჯო, ბათუმი, სიღნაღი, ჭიათურა, ქუთაისი, მცხეთა, ციხისძირი, ქობულეთი, წნორი, ქსანი, ურეკი, ძალისი, დვაბზუ, ლელიანი, ნუკრიანი, ჩინთი, კისისხევი, მუხრანი, შუქრუთი, ზესტაფონი, ბაკურიანი, გაღმა დვაბზუ, ნასაკირალი, შემოქმედი, ვაკიჯვარი, მზიანი, ზვანი, ხარაგაული, ხაშური, სამტრედია, თბილისი... ამ ადგილებში „თავისუფალი ჩვენებები“ მთელი ზაფხულის განმავლობაში, პროექტის ორგანიზატორებისა და მონაწილეების ენთუზიაზმით, მაყურებლის მზარდი ინტერესითა და პარტნიორი ორგანიზაციების მონდომებით იმართებოდა. ამ რეგიონალური პროექტის ინიციატორია ფონდი „აჰუაჰუ – კულტურის განვითარებისთვის“. ფონდმა ითანამშრომლა ისეთ ორგანიზაციებთან როგორიცაა: „რეგიონული კინოს ასოციაცია“, „სამოქალაქო ინიციატივა“, „ქალები რეგიონის განვითარებისთვის“, „ახალგაზრდული კლუბი-განათლებული თაობა“, „ქობულეთის ახალგაზრდულ საქმეთა განყოფილება“, „კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებითი კავშირი“, თელავისა და რუსთავის „დემოკრატიული განვითარების ცენტრი“. ყოველივე ამას მორალურ მხარდაჭერას უცხადებდა „საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი“ და ემსახურებოდა ფრიად კეთილშობილურ მიზანს – რეგიონებსა და დედაქალაქშიც გააქტიურებულიყო კულტურული ცხოვრება, შექმნილიყო ახალი კინოკლუბები და ამით ღირსეული პოპულარიზაცია გასწეოდა კინოს, როგორც ყველაზე მასობრივ ხელოვნებას.

პროექტის მთავარი პრინციპი: ხელთარსებული ტექნიკური რესურსის გამოყენებით კარგი ფილმის ჩვენება და დისკუსიის წარმართვა „თავისუფალი ჩვენებების“ წარმატების საწინდარი აღმოჩნდა. მონაწილეები ჩვენებებისთვის იყენებენ საკუთარ ბინებს, სახლის ეზოებს, აივნებს, სახურავებს, სარდაფებს, მინდვრებს, ტყეებს, მო-

ედნებს, პარკებს, ბაღებს, სხვადასხვა ორგანიზაციის ოფისებს, ბიბლიოთეკის დერეფნებს, სპორტულ დარბაზსა და სილამაზის სალონსაც კი... აჩვენებდნენ ფილმებს კედლებზე, ზეწრებზე, ტელევიზორების, პერსონალური კომპიუტერების და ზოგჯერ, ლეპტოპების მონიტორებზეც... იყო ჩვენებები, სადაც ერთ პატარა ეკრანს ოცამდე ადამიანი უყურებდა, მაგალითად, სოფელ ქსანში და მოხვდებოდით ისეთ ჩვენებაზე, სადაც ფილმის სანახავად მთელი ქალაქი იყო გამოსული, მაგალითად, სიღნაღში... ქობულეთის ჩვენებები ყოფილ კინოთეატრში მიმდინარეობდა. სპეციალური აუდიტორია (მრავალშვილიანი ოჯახები და მიუსაფარი ბავშვები) ჰყავდა პროექტს თბილისის კინოს სახლში, გურიის შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა სარეაბილიტაციო ცენტრსა და „კათარზისში", სადაც ბებიებმა და ბაბუებმა, როგორც თვითონ ითხოვეს, შედარებით მსუბუქი, რომანტიკული ხასიათის ფილმები ნახეს...

პროექტის იდეა, პირველად, გორში, წარვადგინეთ, როცა დავხურეთ „ეროვნული კინოცენტრის" პროექტი, „კინოსკოლაში". „თავისუფალი ჩვენებები" კი ერთგვარი გაგრძელებაა სწორედ ამ პროექტისა „კინოსკოლაში" და ლოგიკურად უკავშირდება მოსწავლე-ახალგაზრდობის ბუნებრივ სიყვარულს კინოსადმი. ალბათ, გაინტერესებთ, როგორ იხსენებენ და აფასებენ გასულ თვეებს პროექტის მონაწილეები, რომლებიც ნოემბრის დასაწყისში კიდევ ერთხელ შეიკრიბებიან და თავისუფალი ჩვენებების გაგრძელების ახალ გეგმებს დასახავენ...

მარიამ გიგუაშვილი, ქსანი, („კინოსკოლის" მოსწავლე)
„ყველაფერი თბილისში ორგანიზებული ვორქშოფით დაიწყო. იქ გავეცანით კინოკლუბის ორგანიზების, ტექნიკური რესურსის მოძიებისა და საკუთარი „თავისუფალი ჩვენებების" პოპულარიზაციის პრინციპებს. გავიგეთ, რომ ჩვენების მოსაწყობად დარბაზი და ხმის ძვირი აპარატურა სულაც არ არის საჭირო. მთავარია ხალხის მოწვევა და ერთი ფილმის ირგვლივ გაერთიანებაა. ეს პროექტი პირველი წარმატებაა ჩემს ცხოვრებაში, რომლითაც ვამაყობ".

ქეთი გავა, ბაკურიანი („კინოსკოლის" კოორდინატორი)
„თავისუფალი ჩვენებები" ჩემთვის, ლოგიკური გაგრძელებაა პროექტისა „კინოსკოლაში". ენთუზიასტებს სურდათ ახლად აღმოჩენილი „სხვა კინო" თავიანთი ახლობლებისთვის ეჩვენებინათ და შეძლეს კიდეც. ვორქშოფზე მიღებული ინფორმაციის შემდეგ არ

გაგვიჭირდა ადგილობრივ მოხელეებსა თუ ორგანიზაციებთან თანამშრომლობის აწყობა. ყველა რაიონში დიდი ენთუზიაზმით გვხვდებოდნენ. გვითმობდნენ სივრცეს, გვაძლევდნენ ტექნიკას, გვეხმარებოდნენ მაყურებლის მოწვევაში...“

დათო ჭიკაძე, თბილისის „კათარზისი“ („კინოსკოლის“ კოორდინატორი)
„ვერასდროს წარმოვიდგენდი თავისუფალი კინო ჩვენების გარშემო ამდენი ადამიანი თუ გაერთიანდებოდა და ასე დავივლიდით ჩვენს ქვეყანას, რომელსაც მართლაც რომ სჭირდება განტვირთვა ყოველდღიური რუტინული ყოფისგან. ამბობენ, ადამიანი წიგნია, ხნიერი ადამიანი კი მთელი ბიბლიოთეკაო. მე კი ამ პროექტის ფარგლებში, ერთდროულად რამდენიმე (მიტოვებული!) ბიბლიოთეკის წიგნის წაკითხვა მხვდა წილად“...

თიკო სურამელაშვილი, ციხისძირის დასახლება („კინოსკოლის“ მოსწავლე)
„ციხისძირის დასახლებაში კვირაში სამი ჩვენება გვქონდა. გვსურდა მოსახლეობას მაქსიმალურად ბევრი ფილმი ენახა და ესაუბრა კიდეც წამოჭრილ თემებზე. ორგანიზატორი რამდენიმე ვიყავით. ბევრ რამეში გვეხმარებოდა დედაჩემი – თამრიკო კასრაძე, რომელიც პროექტი ფარგლებში, ჩვენი კოორდინატორია. სპორტის დარბაზი ადგილობრივმა გამგეობამ სპეციალურად ჩვენებებისთვის გააღო... იმასაც შეგვპირდა – უახლოეს მომავალში, „თავისუფალი ჩვენებებისთვის“ პირად აპარატურასაც შეგიძენთო.

ალექსანდრე გაბელია, თბილისი (ილიას უნივერსიტეტის სტუდენტი)
„ჩემი ჩვენებები კონიაკის დასახლებაში, ბინაში მიმდინარეობდა. მინდოდა გამეცნო მეგობრებისთვის კინოკლასიკა და დამერწმუნებინა ისინი, რომ კინო არა გართობა, არამედ ცხოვრებასთან ბრძოლის მექანიზმია. მჯერა, რომ ეს პროექტი კულტურული ძვრების დაწყებას და რუტინული ცხოვრების გამოცოცხლებას ემსახურება. სწორედ კინოთეატრები და კინოჩვენებები სჭირდებათ სოფლებში მცხოვრებ ახალგაზრდებს განათლების გასაღრმავებლად და ყოფიერებასთან საბრძოლველად".

ანა ურუშაძე, თბილისი („კინოსახლის“ თავისუფალი ჩვენებების ორგანიზატორი)
„ჩემი თავისუფალი ჩვენებები მრავალშვილიანი ოჯახებისთვისა და მიუსაფარი ბავშვებისთვის ეწყობა – სავსე დარბაზი, თავისუფალი დასწრება, მხიარული მაყურებელი... ბავშვები დიდი ყურადღებით უყურებდნენ ეკრანს, სეანსის შემდეგ კი, ყველა სიამოვნებით რჩება დარბაზში, დისკუსიაში ჩასაბმელად. მათ შორის მომავალი მსახიობები, რეჟისორები, კინომცოდნეები არიან".

თორნიკე ადამაშვილი, წნორი, („რეგიონული კინოს ასოციაცია“)
„ამ პროექტმა დაამტკიცა, რომ რეგიონული კინოკლუბების განვითარების სურვილი მხოლოდ კინემატოგრაფისტებს არ აქვთ. შეუძლებელია, ყოველთვის ენთუზიასტების მცირე ჯგუფის იმედად ყოფნა. აუცილებელია, ლოკალური აქტიური მოქალაქეების წახალისება და გადამზადება. „თავისუფალი ჩვენებების“ ვორქშოფზე, რომელსაც ჩემთან ერთად, ნანა ბაგალიშვილი (თემით: „ფანდრაიზინგი თავისუფალი ჩვენებებისთვის“), თეა გაბიძაშვილი (თემით: „რატომ კინო კლუბები?“) და ანუკა ლომიძე (თემით: „ბიუჯეტის გარეშე, იდეიდან თავისუფალ ჩვენებებამდე“) უძღვებოდნენ. ვფიქრობ, ეს წარმატებით მოხერხდა. რაც მთავარია, ერთიანობის განცდამ წაახალისა მიტოვებული სოფლების მიტოვებული მოქალაქეები. რომლებსაც აქტიურობისთვის მცირე ქათინაურიც ჰყოფნით“.

ნატალია მანგოშვილი, ჩინთი („კინო სკოლის“ მოსწავლე)
„ჩემი სოფელი ჩინთი, ისევე როგორც სოფლების უმეტესობა, მოკლებულია კულტურულ ღონისძიებებს, გაუქმებულია დარბაზი, სადაც ჩემი მშობლების, პაპა-ბებიის თაობა საინტერესოდ ატარებდა საღამოებს. წლევანდელმა ზაფხულმა კი ერთიანად შეცვალა ჩემი და თანასოფლელების ყოველდღიურობა. იმის გამო, რომ ფილმების საჩვენებლად დარბაზი არ გვქონდა, გადავწყვიტე, თეთრი ზეწარი ამეღო, მეთხოვა სკოლის პროექტორი და კინოსეანსები ღია ცის ქვეშ, ჩემი ან ჩემი მეგობრების ეზოებში მომეწყო. ძველმა თაობამ გაიხსენა კინოში სიარულის ტრადიცია, ხოლო ახალმა – ადგა და ისწავლა ის“...

„თავისუფალი ჩვენებების“ თითოეული მონაწილე საკუთარ კლუბს ინდივიდუალური პრინციპით, განრიგითა და მოსახლეობისთვის აქტუალური თემების გათვალისწინებით უძღვება. შემოდგომიდან მომდევნო ზაფხულამდე პროექტი ოდნავ განსხვავებული სახით გაგრძელდება;

მადლობა ყველა ადამიანს და ორგანიზაციას, რომელსაც ნებისმიერი სახის შეხება აქვს ჩვენს პროექტთან, გვერდში გვიდგას, გვგულშემატკივრობს და ჩვენსავით ხარობს ყოველი ახალი ჩვენებით, ახალი მაყურებლითა და ახალი დისკუსიით.

›› ანუკა ლომიძე

არმოება
დ ეს

ახალი იგავი სამყაროს შექმნის, წარღვნისა და ახლად დაბადების შესახებ

მზის სხივებში გახვეული, ნისლში, საღამოს ბინდსა და ღამის იდუმალებაში ჩაფლული, წყლით გარშემოსაზღვრული უკაცრიელი კუნძული. მდინარეში. თუმცა ნაპირთან (გაღმა ნაპირთან) ახლოა, იქამდე რომ მიაღწიო, მაინც ნავია საჭირო და ერთ დილასაც ამ დაუსახლებელ მიწას სახედაღარული მოხუცი გლეხი და მისი შვილიშვილი – ჭორფლიანი გოგონა ძველი ნავით მიადგებიან.

პირველი, რასაც კაცი კუნძულზე გადასვლისთანავე აკეთებს, მიწას გემოს უსინჯავს. შემდეგ მუშტში მოაქცევს ტალახს და თითებით მოსრესს. კარგად რომ შეიგრძნოს მისი ძალა. მას რომ უფრო მეტად გაუერთიანდეს. გორახს ვიღაცის მუნდშტუკი ამოჰყვება. საიდანღაც წყლისგან მოტანილი, თუ უკვე მოტანილ (წყლით) მიწაზე დარჩენილი. აქ ვიღაცა უკვე ნამყოფია.

ასე იწყება გიორგი ოვაშვილის ახალი ფილმი „სიმინდის კუნძული" (საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის კონკურსის გამარჯვებული საერთაშორისო პროექტი), რომელიც დაფინანსდა შემდეგი კინოკომპანიების მიერ: „ალამდარი ფილმი" (საქართველო), Arizona Productions (საფრანგეთი), 42film (გერმანია), Axman Production (ჩეხეთი), „ყაზახფილმი" (ყაზახეთი). სცრნარი ავტორები: ნუგზარ შატაიძე, გიორგი ოვაშვილი და რულოფ იან მინებო. პროდუსერები: ნინო დევდარიანი, გიიომ დესეი, აიკე გორეჩკა, კარლა სტოიაკოვა, საინ გაბდულინი, კოპროდუსერი – გამორ ფერენცი.

ფილმში მოქმედება პირობითად აფხაზეთის ომის პერიოდში ხდება. აფხაზეთში. მდინარე ენგურზე. პატარა კუნძულზე. მთელი სამყარო ტრიალებს მის გარშემო. მიწა, რომელიც სამყაროს მიკრომოდელად აღიქმება. წყალი, რომელიც ბადებს, ქმნის, განწმენდს და კლავს. (ეს კუნძული ტყიბულის წყალსცავზე ფილმისთვის სპეციალურად აიგო და დაიშალა და აქ აღარაფერს ვიტყვი იმ ურთულეს ტექნიკურ და ფიზიკურ სამუშაოებზე, რომელიც კუნძულის ასაგებად და მის დასაშლელად ჩატარდა თემურთემურ ალბექიონისა და მისი ტექნიკური ჯგუფის მიერ. და არც იმ უმძიმეს პირობებზე, რომლებშიც გადამღებ ჯგუფსა და მსახიობებს მოუწიათ ყოფნა).

წყლით შემოსაზღვრულ და თავისუფალ სივრცეში გაშლილ კუნძულზე, რომლის ნაპირთან, გაზაფხულის ერთ დღეს მოხუცი (ილიას სალმინი) და გოგონა (მარიამ ბუთურიშვილი) მიცურდებიან და სიცოცხლე მიაქვთ. ჯერ ფიცრების ქოხს აშენებენ. თესენ სიმინდს. უვლიან. მუშაობენ. დაუღალავად. ერთფეროვნად. მონოტონურად. მშვიდად. აუღელვებლად. უსიტყვოდ. შრომის რიტუალი, რომელიც ადამიანებისა და სამყროს ჰარმონიული ურთიერთობის, ბუნებისგან განუყოფლობის არსებობას ადასტურებს. დრო თითქოს გაჩერდა. სიმინდის ყანა კი თანდათან იზრდება. სიმინდის ყანა – როგორც ახალი (თუნდაც ხანმოკლე) და მარად მოძრავი, ცვალებადი ცხოვრების მეტაფორა. საიდან ჩნდებიან ეს უცნაური კუნძულები და სად ქრებიან?

როგორც წელიწადის დროების ცვლა, როდესაც ზამთარს აუცილებლად მოჰყვება გაზაფხული, ისევ ჩნდებიან იმედისა და რწმენის ეს სიცოცხლის კუნძულები და ისევ ქრებიან, რომ შემდეგ ისევ გაჩნდნენ. მარადიული, უწყვეტი წრეა, რომელსაც ბუნება და ადამიანი გადიან დაბადებიდან გარდაცვალებამდე. და თავის კვალს ტოვებენ. თავიანთი არსებობის კვალს. სიმინდის კუნძულიც მყიფე,

უნიადაგო, დროებითი, სეზონური კუნძულია, რომელიც ჩნდება და ქრება, როგორც ყველაფერი ამქვეყნად, იმისთვის, თავიდან რომ დაიბადოს. მდინარის მიერ გაზაფხულზე კავკასიონიდან ჩამოტანილი და კუნძულად ქცეული, შემდეგი წყალდიდობების დროს კვლავ წალეკილი ნოყიერი ნიადაგი, რომელზეც გლეხები სიმინდს თესდნენ, რომლის მოსავლის აღება შემოდგომის წყალდიდობამდე უნდა მოესწროთ. უკიდურესად განტევებული და სამყაროს მიკრომოდელად ქცეული კუნძულის არსებობა რეალური ფაქტია, ისევ, როგორი რეალურიცაა აფხაზეთის ომი.

და იმის მიუხედავად, რომ ფილმში კონკრეტული ადგილი და დროა და იმის მიუხედავად, რომ მოქმედი გმირები – აფხაზი ბაბუა და შვილიშვილი და მათ მიერ შეფარებული ქართველი მებრძოლი (ირაკლი სამუშია), ხოლო გარშემო ნავებით აქეთ-იქით რიგრიგობით მოარული ქართველი და აფხაზი მეომრები არიან (დროდადრო რომ ჩაუვლიან კუნძულს და მისი ბინადრების ეჭვს, შიშსა თუ უნდობლობას იწვევენ) და ეს გიორგი ოვაშვილის ფილმის ერთ-ერთი უმთავრესი ხაზია, „სიმინდის კუნძული" მაინც სცდება კონკრეტულ თემასა და წრეს და სამყაროს მიკრომოდელად იქცევა. მისი პერსონაჟების თავგადასავალი – ადამიანების ისტორიებად ზოგადდება – ომისა და მშვიდობის პერიოდში, წარსულსა და აწმყოში, ძალადობისა და მტრობის გარემოცვაში. ყველგან დედამიწაზე (რომელსაც ადამიანები ვერ იყოფენ და რომელიც, სინამდვილეში – ყველასია!) როგორც ნებისმიერ იგავს, „სიმინდის კუნძულს" განსაზღვრული დრო და გეოგრაფიული საზღვრები არ გააჩნია.

ამავე დროს, ენგური, ერთი მხრივ, ყოფს და მეორე მხრივ, აერთებს საქართველოს მის, სიმინდის კუნძულივით, მოგლეჯილ ნაწილთან – აფხაზეთთან. ის საზღვარიცაა, გამყოფი ზოლიც და სიცოცხლის მდინარეც, რომელზე გადასვლაც შესაძლებელია, თუ ბედისწერამ და ადამიანებმა ინებეს. გამოცდა თუ ცთუნება კი, რომელსაც რეალობა ამ ადამიანებს უგზავნის და რომელსაც ისინი ღირსეულად ართმევენ თავს, როდესაც არჩევანს აკეთებენ ძალადობასა და სიყვარულს, სიძულვილსა და შემწყნარებლობას შორის, განსაცდელია, რომლიდანაც განბანილები უნდა გამოვიდნენ. სიმინდის კუნძული ყველასა და ყველაფერს სახელს არქმევს. იძულებითი ერთობა (რომელიც მანამდე ნებაყოფილებითი იყო) გამოცდაცაა თითოეულისთვის (და ნებისმიერი ჩვენგანისთვის, მსოფლიოს ნებისმიერ წერტილში) და კათარზისის შესაძლებლობაც.

ბუნება ებრძვის ადამიანს და ადამიანი ებრძვის ბუნებას. თან ორივე ახალ სიცოცხლეს ბადებს და უერთმანეთოდ არსებობა არ შეუძლიათ. ბუნება უქმნის ადამიანს კუნძულს და ართმევს მას შემდეგ, რაც ის იყენებს ბუნების ქმნილებას. და თუ ადამიანი კუნძულთან ერთად იღუპება, რადგან წყალში მსხვერპლის გაღება ზოგჯერ აუცილებელია, სიცოცხლე მაინც გრძელდება. ბუნება კვლავ უკეთებს ადამიანს საჩუქარს – მიწას წყლის სივრცეში და ის იღებს ძღვენს, როგორც მემკვიდრე, რომელსაც წინამორბედისგან მიწაში ჩაფლული და გადარჩენილი ნაჭრის თოჯინა რჩება.

ეს ნაჭრის თოჯინა გოგონას ეკუთვნოდა და მაშინ დაკარგა, როდესაც მოვარდნილი წყლიდან გადასარჩენად, ბაბუამ ნავში ჩასვა და სასწრაფოდ დაატოვებინა უკვე წყალში ჩაძირული კუნძული, რომელთან ერთადაც თვითონაც ჩაიძირა. სიმინდის უკვე მოტეხილ თუ მოუტეხავ ტაროებთან ერთად. იმ მიწასთან ერთად, რომელიც დაამუშავა და გამოაღვიძა.

და არც ის ვიცით, საით მიდის ეს ნავი, სიცოცხლის გადასარჩენად, თუ დასაღუპად. დააღწევს თავს ადიდებული მდინარის ტალღებს, მიადგება ნაპირს თუ გაქრება... მაგრამ, რაც უნდა მოხდეს, ერთი რამ გარდუვალია – ისევ მოვა ვიღაც და ისევ დათესს სიმინდს, ყანას ისევ მოუვლის, რადგან ცხოვრების – ბუნების მარადიულ წრებრუნვაზე, მიწისა და წყლის არსებობზე არაფერი მოქმედებს – არც ომი, არც სიკვდილი, არც განშორება – რადგან ყველაფერი წარმავალია, ყველაფერი მოხდა და მოხდება. მარადიული მხოლოდ სიცოცხლეა, თუნდაც ის უკვე სხვისი იყოს. ეს მითის კანონია.

რა თქმა უნდა, სიმინდის კუნძული არაა აღთქმული მიწა. არც სამოთხეა. არც საიმედო თავშესაფარი. მაგრამ ცოტ-ცოტა ყველაფერია და იმის ხატია, რომ იქ ვიღაც იმედითა და რწმენით სახლდება. მშვიდად და დაცულად გრძნობს თავს, სანამ ომი არ შეარყევს მის მყუდროებას. სანამ ომი ცხოვრების ნაწილად დარჩება.

კუნძული იმის მოდელიცაა, თუ კიდევ როგორი შეიძლება იყოს დედამიწა, მისი ნებისმიერი კუთხე, ადამიანები როგორი შეიძლება იყვნენ, როდესაც მათი ცხოვრების ჩვეული დინება

და წესრიგი ახალ გეზს იღებს და სამყარო იცვლება. რომელიც ერთი ციკლის დასრულების შემდეგ კვლავ ძველებურად გრძელდება, რადგან ეს ცვლილებები ადამიანების ღირსებას ვერაფერს აკლებს.

ისინი, პირველ რიგში – ბაბუა და შვილიშვილი – ქმნიან ამ სამყაროს. სიცოცხლეს აძლევენ მას. ისინი სიცოცხლეს აძლევენ ქართველ ახალგაზრდას, რომელსაც, თავის მხრივ, გოგონასთვის შეუძლია სიახლის, ცხოვრების ხალისის, სიხარულის მოტანა.

ბუნებას კი, როგორც ყოველთვის, თავის კანონები აქვს. თავისი კანონები – მორალური და ზნეობრივი – აქვთ ადამიანებსაც, რომლებიც მათ, ყველაზე ექსტრემალურ პირობებშიც არ არღვევენ, თუნდაც პირადი უსაფრთხოების დარღვევის საშიშროებისა თუ მოვლენების მიმართ დამოკიდებულებების საწინააღმდეგოდ.

საზღვარზე მყოფი ეს კუნძული ყველას აშორებს და აერთიანებს, ადამიანებს, რომლებიც მასზე სახლდებიან, ვინც გვერდზე აუვლ-ჩაუვლის (რომლებიც არ არღვევენ წესს, რომელიც სხვის სამყაროში უხეშად შეჭრას კრძალავს), ვინც, ნადირივით დევნილი, მას დროებით შეაფარებს თავს, გადასარჩენად.

ფილმში თითქმის არაა დიალოგი. მხოლოდ მოკლე-მოკლე და აუცილებელი რეპლიკებია აქა-იქ მიმოფანტული. მხოლოდ შინაგანი ემოცია. უსიტყო, მაგრამ ღრმა მნიშვნელობისა და ემოციის მატარებელი მზერა და ასევე უსიტყვო, ჩუმი და თავშეკავებული ქმედება. სიტყვა საჭირო არაა. მდუმარება ბევრად მეტყველია. იოსებ ბარდანაშვილის იშვიათად მჟღერი, ძალიან ძუნწი და ზუსტი აქცენტებიანი მუსიკა არღვევს ზოგჯერ სიჩუმეს და ბუნების ხმები და ხმაურები, ახლო მანძილიდან თუ საიდანღაც შორიდან, უხილავი სივრციდან მომავალი.

დიდი, ხანგრძლივი პაუზები და „გაწელილი“, რაღაც განსაკუთრებულ შინაარსსა და ეფექტებს მოკლებული კადრები (ოპერატორი ელემერ რაგალი), რომლებიც ამავე დროს მეტყველი და გამომსახველია. ერთფეროვანი მდუმარე პეიზაჟი, სივრცის უსაზღვროების შეგრძნება და რეალური სამყაროს განზოგადებული სახე, რომელიც განათების ბუნებრივი წყაროების დღისა და ღამის და ფარნების შუქით ივსება. და მაყურებელიც, დაძაბული და ლოდინით აღსავსე, ადევნებს თვალს ამ მყუდრო და მშვიდ პეიზაჟს, რომელიც მშვიდობიანი იქნებოდა, სადღაც ახლოს მიმდინარე ომი რომ არა. მაგრამ ომი ომია და მისი მსვლელობისას მშვიდობაზე ფიქრი შეუძლებელია.

შემდეგ, როდესაც სამყარო წყლით იფარება და მღვრიე და ძლიერი ტალღები კუნძულის ნიადაგის გამოცლას იწყებენ, როდესაც ჩვენს თვალწინ რეცხავენ და აქრობენ მიწას, რომელიც ახლახან ყვაოდა, როდესაც სტიქიას ვეღარაფერი აჩერებს, გიორგი ოვაშვილის ფილმში კიდევ ერთი ხაზი შემოდის – წარღვნის თავისებური ალეგორია, მითი, რომელსაც დასასრული არ გააჩნია.

P.S. როგორც „გაღმა ნაპირის“ (რომლის პრემიების, ჯილდოებისა თუ პრიზების რაოდენობამ ყოველგვარ ზღვარს გადააჭარბა) შემთხვევაში, გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძულმაც“ უკვე დაიწყო საერთაშორისო ფესტივალების (კარლოვი-ვარი, მონპელიე, სან-მარინო, ტურინი, ანტალია, ანაპა) მოგება, ჟიურის, მედიის, კრიტიკოსებისა და მაყურებლის გულების დაპყრობა. წარმატებული მომავლის წინასწარმეტყველებაც მიიღო და რბილად თუ ვიტყვი, „უცნაური“ და არაადეკვატური შეფასებაც დაიმსახურა. დროზე ამაღლებასთან ერთად ამით დროის საზღვრების უკან გარღვევაც შეძლო და არა მხოლოდ „პოლიტიკური ჟღერადობის“ ფსიქოლოგიური დრამიდან იგავის სივრცეში გადასვლა.

რაც ნიშნავს, რომ გიორგი ოვაშვილის ფილმი მიზანს ყველა მიმართულებით ხვდება და გულგრილს არავის ტოვებს – არც მტერს და არც – მოყვარეს. არც მათ, ვისაც ის ეძღვნება და ვისაც მისი ენა ესმის. არც მათ, ვინც ცხოვრებას ერთი ნაპირიდან აფასებს, ვინც გარშემო ვერაფერს ხედავს ერთი მარშრუტის გარდა და ვისთვისაც აფხაზეთიც, ადამიანიც, სიკეთეც, პატიებაც და შენდობაც ცარიელი და არაფრისმთქმელი სიტყვებია.

პირველ რიგში კი, ყველაფერი მეტყველებს, რომ გიორგი ოვაშვილის კუნძულს, მისი სიმინდის კუნძულივით, წალეკვა არ ემუქრება. და ეს ყველაზე მთავარია.

›› ლელა ოჩიაური

პირველი ქართულ-ქურთული ერთობლივი კინოპროექტი – «TORN»

მხატვრული ფილმი «TORN» ქართულ-ქურთულ კულტურულ ურთიერთობებში პირველი ერთობლივი კინოპროექტია. მისი რეჟისორია ქურთი კინემატოგრაფისტი, ამჟამად გერმანიაში მცხოვრები – ნავზად შეხანი, სცენარის ავტორი კი – ჯასიმ ვაზირი. ფილმში მონაწილეობენ როგორც ქართველი, ისე ქურთი მსახიობები: იმედა არაბული, ზურაბ ცინცქილაძე, ქრისტინე ჭიჭინაძე.

ფილმი მოგვითხრობს თბილისში მცხოვრებ ქურთ მხატვარზე, რომელიც ტრადიციულ ოჯახში დაიბადა – ბოჰემური ცხოვრება, დროსტარება, მეგობრები, წარმატებული გარიგებები, დიდება...

თორენი ცნობილი მხატვარი ხდება, მაგრამ ამ ყველაფერმა დააშორა ტრადიციებს, ფესვებს. ამასობაში ქართველი გოგონა შეუყვარდება. სიყვარულმა და უეცრად გაგებულმა ავადმყოფობამ, იგი დააფიქრა ბევრ რამეზე, მშობლიურ ერზე, მის წარსულსა და მომავალზე. ნელ-ნელა მთავარი გმირი უბრუნდება თავის იდენტობას, ეროვნულ ღირებულებებს.

რეჟისორი ნავზად შეხანი დაიბადა შეიხანში (ერაყის ქურთსტანი) ქურთი მკვლევრის ოჯახში. სწორედ მამის დამსახურებაა სიყვარული ქურთული ტრადიციების, ფოლკლორისა და რელიგიისადმი.

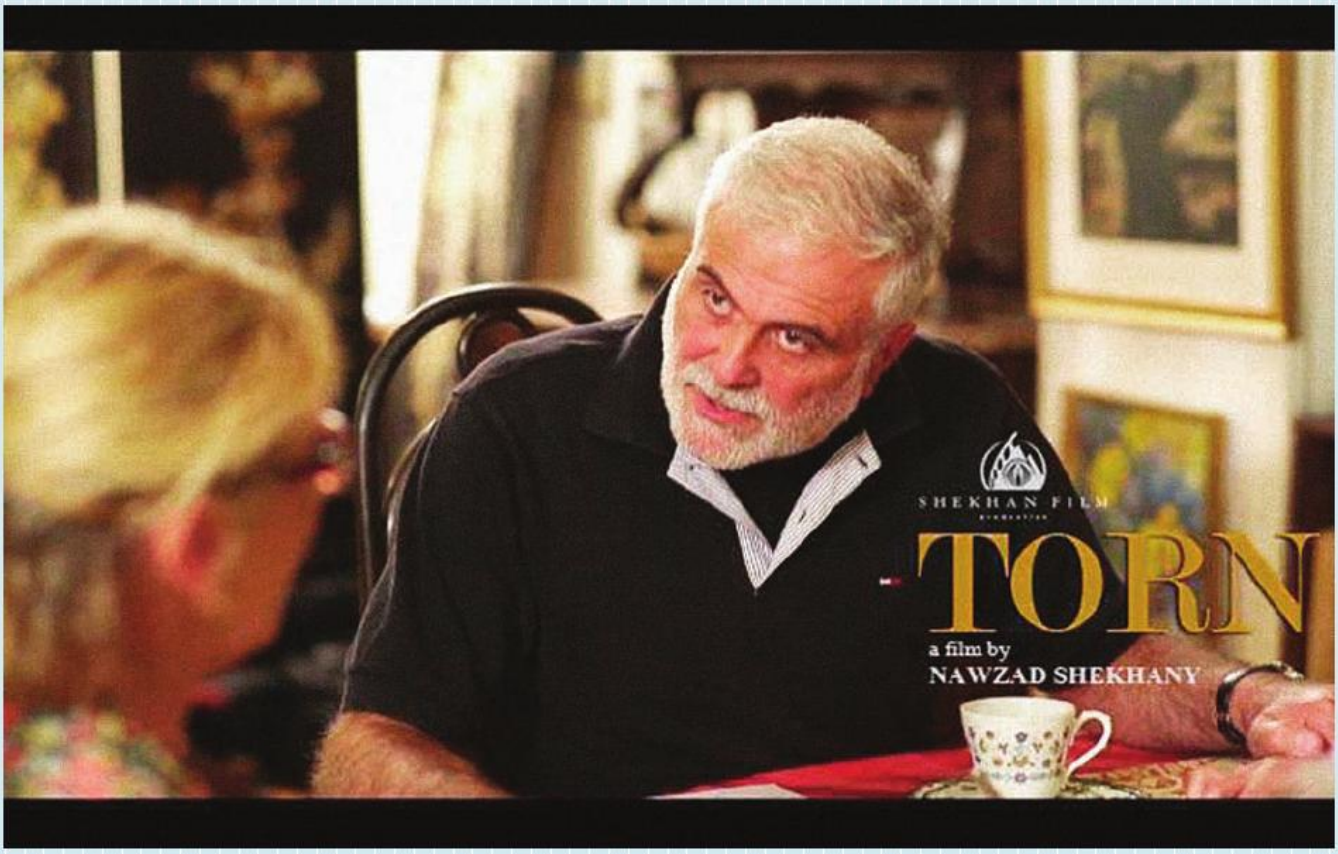
ნ.შეხანმა 1987 წელს დაამთავრა ერბილის უნივერსიტეტი ინჟინერ-მშენებელის სპეციალობით, 1991 წელს კი სწავლა განაგრძო ბაღდადის ხელოვნების აკადემიაში. მის თაოსნობით ჩამოყალიბდა პირველი იეზიდური კინოკომპანია «SHEKHAN FILM». დღეს ნავზადი გერმანიაში მოღვაწეობს.

ნავზად შეხანი: „მინდა, რომ ეს ფილმი იყოს სიყვარულის სიმბოლო, მინდა მთელ მსოფლიოს ვაჩვენო, თუ რაოდენ საჭიროა, რომ სხვადასხვა ერებმა ერთმანეთის ტრადიციებს პატივი სცენ. ფილმი საქართველოში გადავიღეთ, რადგან ქართველი ერი დიდი ტრადიციისა და კულტურის მატარებელია. ქართველებს არასდროს დაუკარგავთ თავიანთი იდენტობა. მიხარია, რომ სწორედ ამ ქვეყანაში მომიხდა ჩამოსვლა, მომეწონა ქართველ მსახიობებთან მუშაობა. ვფიქრობ, რომ მომავალშიც გავაგრძელებ ამ თანამშრომლობას.

ფილმი მოგვითხრობს ორი ერის კულტურულ ღირებულებებსა და ტრადიციებზე, სიყვარულზე. ჩვენი მთავარი მესიჯია, რომ ეს ყოველივე შენარჩუნებულ იქნას, რომ უსასყიდლოდ გავცეთ ყველაფერი ჩვენი ქვეყნისა და რელიგიისათვის".

ფილმის სცენარისტია ჯასიმ ვაზირი, რომელიც დაიბადა საქართველოში, აქვე დაამთავრა თოიძის პროფესიული სასწავლებელი და შემდეგ თეატრალური უნივერსიტეტი 1994 წელს. გარკვეული პერიოდი მუშაობდა „ქართულ ფილმში". წლებია, რაც გერმანიაში ცხოვრობს და აქტიურად მოღვაწეობს ქურთულ კინოხელოვნების განვითარებისთვის, გერმანიასა და ერაყის ქურთისტანში კითხულობს ლექციებს კინოდარამატურგიაში, თარგმნის ქურთულ ლიტერატურას და ა.შ.

ჯასიმ ვაზირი: „ფილმი გამსჭვალულია ტრაგიზმით; ერთი მხრივ, გადმოსცემს



ქურთების პრობლემას და ცდილობს ხელი შეუწყოს ეროვნული საწყისის შენარჩუნებას. ჩემი აზრით, ეს ყველა ჩვენგანის ვალია. მთავარი გმირი, მიუხედავად იმისა, რომ წარმატებულია, მაინც ხვდება, თუ თანდათან როგორ დაკარგა კავშირი წინაპრებთან.

ჩემს მეგობარ რეჟისორ ნავზად შეხანთან ერთად, ამ იდეასთან მივედი, შეიძლება ითქვას, სპონტანურად. ნავზადისთვის ეს დებიუტია მხატვრულ კინოში. დიდი ხანი სურდა გადაეღო სასიყვარულო დრამა იეზიდთა თემაზე. ერთხელ მომითხრო მეტად საინტერესო ამბავი, რომელიც სკანდინავიაში მოხდა – ახალგაზრდა გოგონამ სიცოცხლის ფასად, ნაადრევად იმშობიარა, რათა საყვარელი მამაკაცისათვის შვილი ეჩუქებინა... მე მხოლოდ ამ ამბის ტრანსფორმირება მოვახდინე და ამით იმ მნიშვნელოვან პრობლემას შევეხე, რაც დღეს სამშობლოს გარეთ მცხოვრები ქურთების წინაშე დგას. აი, ასე შეიქმნა ამბავი ახალგაზრდა ვაჟისა, რომელსაც ქართველი მეგობრები სიყვარულით ხანდახან კუროსაც ეძახიან...

ჩვენთვის დღეს ძალიან მნიშვნელოვანია, ხელი შევუწყოთ ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარებას, დავუბრუნდეთ ტრადიციებს, გადავარჩინოთ ჩვენი კულტურა გაქრობას. ეს სხვა არაფერია, თუ არა შენი წინაპრების დაფასება, მათი თვითმყოფადობისა და სილამაზის პატივისცემა".

ქეთევან ჯანელიძე (აღმასრულებელი პროდუსერი): „როდესაც ამ ფილმზე მუშაობა შემომთავაზეს, ბევრი არ მიფიქრია – ჩემთვის ძალიან საინტერესოა ქურთული კულტურა. ამ პროექტს წინ უძღვოდა ქართულ-ქურთული ურთიერთობების ცენტრის შექმნა. მისი ინიციატორიც ჯასიმ ვაზირი გახლდათ. ეს პროექტი საკმაოდ მნიშვნელოვანია ქურთული კულტურის განვითარებისათვის, მის მიმართ არაბულ ქვეყნებში დიდი მოლოდინია, ამას ადასტურებს მრავალფეროვანი პრესა. ფილმის სამონტაჟო სამუშაოები მიმდინარეობს მაროკოში. მასალა საკმაოდ კარგია, მთელი ჯგუფი დიდი ინტერესით ელოდება ფილმის დამთავრებას.

პროექტს მოჰყვა სტუმრობა მაროკოში, სადაც მოეწყო ქართული მხატვრული და ანიმაციური კინოს პრეზენტაცია. ნავზად შეხანი იყო ამ პროექტის ერთ-ერთი ორგანიზატორი. პროგრამაში შედიოდა სულ 15 ფილმი: „ჩემი ბებია"(კ.მიქაბერიძე), „ქრისტინე" (ალ. წუწუნავა), „გზჯვარედინი"(ზ. დემეტრაშვილი), „48 საათი თამარის ცხოვრებიდან"(ხ.ხუნდაძე), „აქ ოდესღაც ზღვა იყო"(ლ.სიხარულიძე), „ქეთო და კოტე"(ვ.ტაბლიაშვილი), „არგონავტები"(ვ. მუჯირი), „წუნა და წრუწუნა"(არ.ხინთიბიძე), „მტრობა"(არ.ხინთიბიძე), „ჩხიკვთა ქორწილი"(არ.ხინთიბიძე), „მძლეთამძლე"(ა.ისიანი), „მეფე და ჩიტი"(ლ.სულაქველიძე), „მგელი და კრავი"(გ.კასრაძე), „თერძი ბესო"(ლ .ფერნანდესი), „რანინა"(მ.ბახანოვი). პრეზენტაციას ესწრებოდნენ არაბული კინოს წარმომადგენლები, რომელთაც ცხოველი ინტერესი გამოთქვეს შემდგომი თანაშრომლობისათვის.

›› ქეთევან ჯანელიძე
ფილმის პროდუსერი

რა მოხდა ერთხელ ანატოლიაში

არსებობს ფილმი-კათარსისი, ფილმი-დასვენება, ფილმი-სიამოვნება, ფილმი-ფოიერვერკი... და არის კიდევ ფილმი-მწვალებელი – ფილმი, რომელიც ეკრანის ჩაქრობის შემდეგაც არ გაძლევს ამოსუნთქვის საშუალებს, არადა არ განებებს თავს, შენში იბუდებს და შენი ნაწილი ხდება. იქნებ იმიტომ, რომ ასეთ ფილმებში დრამა „შიგნით არის ჩაბრუნებული“ და მაყურებელს არ აძლევს საშუალებას „დაიცალოს“, დატოვოს ემოციები, განცდები იქვე, ფილმის სივრცეში.

ალბათ, ყველას აქვს ასეთი ფილმები, ჩემთვის კი ერთ-ერთი მათგანი არის ნური ბილგე ჯეილანის „ერთხელ ანატოლიაში“ (2012), ფილმი, რომელიც დღემდე მოსვენებას არ მაძლევს.

რა ხდება ჩემ მწვალებელ ფილმში? თითქოს არც არაფერი. ღამისეული ანატოლიის პეიზაჟებში მოძრავი მანქანების ფარების შუქი გარემოს ჯადოსნური ელფერით მოსავს. ამ ჯადოსნურ და ულამაზეს პეიზაჟებში მიმდინარე მოქმედება კი სრულიად საპირისპიროდ – ბანალური და უსიამოვნოა.

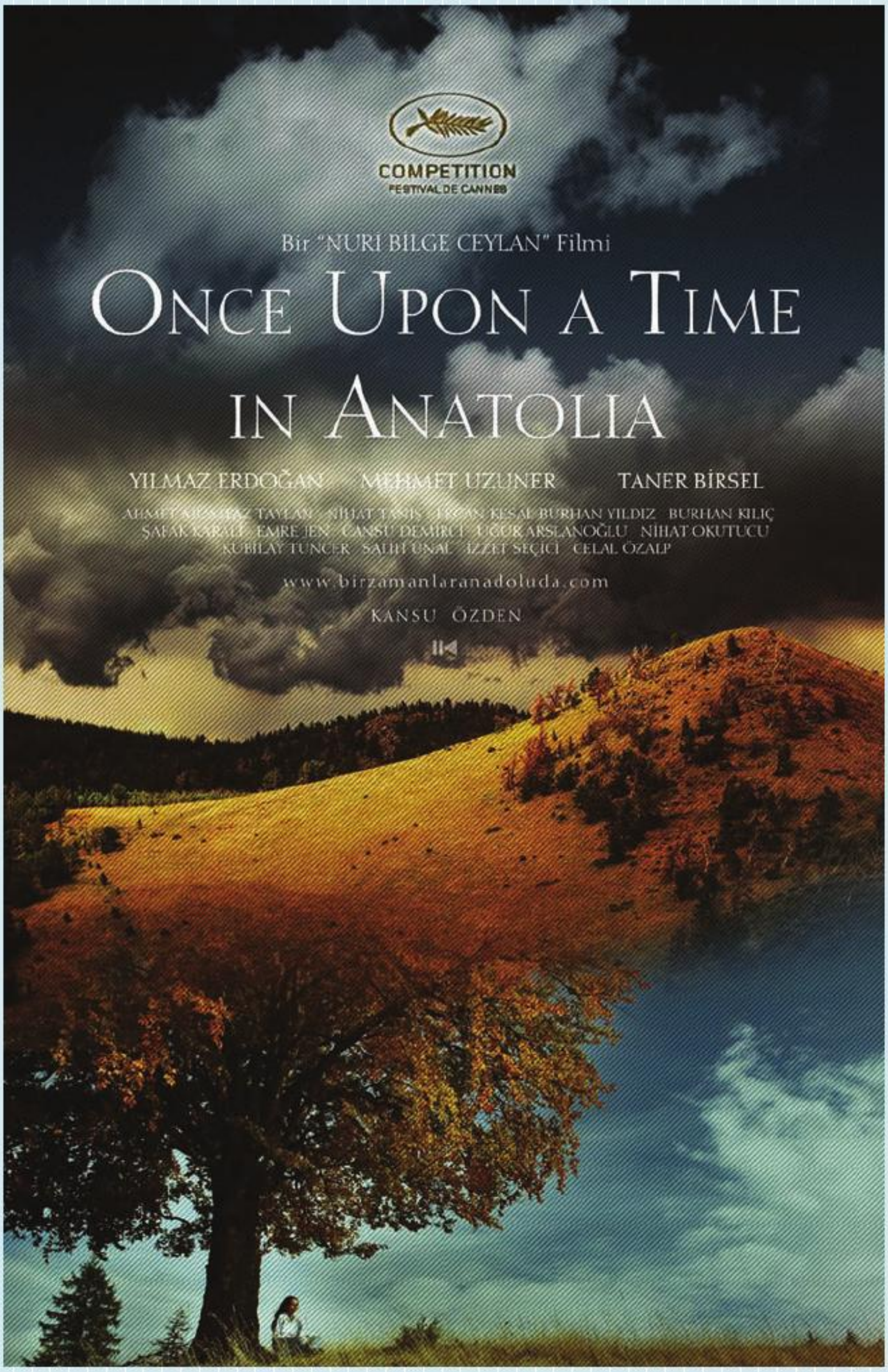
მანქანებში დაღლილი მამაკაცები არიან: პოლიციის უფროსი, პროკურორი, ექიმი, კიდევ პოლიციის სხვადასხვა წარმომადგენლები სხვადასხვა ფუნქციებით და მკვლელი, რომელმაც დანაშაული აღიარა და დამარხული გვამის ჩვენებასაც შეჰპირდა პოლიციის უფროსს. ისინი გვამს ეძებენ, როგორც მკვლელობის მტკიცებულებას, მაგრამ ბრალდებული ვეღარ (თუ აღარ) იხსენებს, ზუსტად სად დამარხა მოკლული მეზობელი. ერთი მცდელობა, მეორე... დაღლილობა იზრდება და მასთან ერთად გაღიზიანებაც. თუმცა ფილმი კვლავ მდორედ მიედინება.

ფილმის თითქმის ნახევარი ე.ი. საათზე მეტი სწორედ ამ ღამისეულ ველებზე და გვამის უშედეგო ძიებაში გადის. მაგრამ რატომ ვერ ვწყდები ეკრანს, იქნებ იმიტომ, რომ როგორც თავად ჯეილანი ამბობს ერთ-ერთ ინტერვიუში: „ადამიანის სახე ყველაზე მშვენიერი პეიზაჟია. სახე ყველაფერს გეტყვის. ეს ერთადერთი გზაა, მიაგნო სიმართლეს, რადგან უფრო ხშირად ჩვენს მიერ წარმოთქმული სიტყვები არ არის სიმართლე. ჩვენ გვაქვს მიდრეკილება ვიცრუოთ სხვათა წინაშე, რათა დავიცვათ საკუთარი თავი“.

სახეები კი მართლაც საინტერესოა, თითოეული მათგანი ჰყვება თავის ამბავს, რომელთა ფრაგმენტები სიტყვებად ამოდის ზედაპირზე – ყოფით დიალოგებში, რეპლიკებში, ხუმრობაში; დანარჩენი კი თვალის უპეებში, შუბლის ნაოჭებშია ჩაგუბებული, მზერათა დიალოგში, ღიმილში, რომელიც ტირილის ტოლფასია.

როცა მრგვალი ხისა თუ წყაროს, ვაკისა თუ გორაკის უშედეგო ძიება აზრს კარგავს, ჯგუფი მახლობელ სოფელში შესვენებას გადაწყვეტს. გვიანი ვახშამი სოფლის თავმჯდომარესთან, ყოფითი საუბრები, თითქოს რა შორეული ფილმის მთავარ სიუჟეტურ ხაზთან და ამავე დროს რა მრავლისმთქმელი...

ვახშმობის მომენტში სინათლე ქრება. მამაკაცებთან ჩაი და ანთებული ლამპარი თავმჯდომარის უმცროს ქალიშვილს გამოაქვს. მაგრამ რა უხეშად ჩანს ეს სიტყვები, იმასთან შედარებით, რაც ეკრანზე ხდება. მამაკაცებს ჯადოსნური შუქით მოსილი მოულოდნელი და ზღაპრული სილამაზე ეცხადებათ და თითქოს სხვა განზომილებაში გადაჰყავს ყველა. რბილდება სახეები, თვალებში სხვა სხივი ჩნდება – აღტაცების, გაოცების, სინანულის. მკვლელს პირველად უჩნდება ჩადენილი დანაშაულის განცდა, მონანიება და უკვე აღარც გვამის დამარხვის


COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES
Bir "NURI BİLGE CEYLAN" Filmi
ONCE UPON A TIME
IN ANATOLIA
YILMAZ ERDOĞAN
TANER BİRSEL
BURHAN YILDIZ BURHAN KILIÇ
NİHAT OKUTUCU
CELAL ÖZALP
www.birzamanlaranadoluda.com
KANSU ÖZDEN

ადგილის პოვნაა შეუძლებელი.

მაგრამ ნათელი ხდება ისიც, რომ გვამის ძებნა მხოლოდ საბაბია და გზამკვლევი ძაფი სხვა უფრო ღრმა ძიებებისკენ მიდის. გვამი ნაპოვნია, საქმე გახსნილია, თითქოს მიზანი მიღწეულია, კითხვები კი ამის შემდეგ იწყება.

კითხვები, რომლის პასუხებსაც ფილმში ვერ ვიპოვით. ყველა ამ კითხვის სათავე კი ქალია, ქალები, რომლებსაც ეკრანზე ძალზე მცირე დრო ეთმობათ, თითქმის არა აქვთ სიტყვები, მაგრამ რომელთა არსებობა განსმსჭვალავს მთელ ფილმს და განაპირობებს მამაკაცების ლამის ყველა მოქმედებას და სიტყვას.

თავმჯდომარის ქალიშვილი თავისი ბავშვური მშვენიერებით მოულოდნელი გარდატეხის მიზეზი ხდება, მუდამ ფიქრებში ჩაფლული ექიმის ოთახში მიმოფენილი ფოტოებიდან შემოგვცქერის მისი ყოფილი ცოლი; მოულოდნელად ცენტრალური ხდება პროკურორის ამბავი ახალგაზრდა, ლამაზ ქალზე, რომელიც თავის მიერვე დათქმულ დროს გარდაიცვალა, და ამბის იდუმალებას კი არ ხსნის, არამედ უფრო წარმოუდგენლად და მისტიკურად აქცევს; ექიმის რაციონალური ამოხსნა, რომლის მიხედვითაც ეს სავარაუდოდ კარგად მოფიქრებული შურისძიება უფრო იყო, ვიდრე უცნაური წინასწარმეტყველება; ბევრს ვერაფერს ვიგებთ ჩადენილი დანაშაულის შესახებაც; მკვლელის აღიარებით, მოკლულის შვილი სინამდვილეში მისია, მაგრამ მაყურებელი ფილმში ამის ვერც მტკიცებულებასა და ვერც უარყოფას იპოვის, ვერც სასამართლოს დერეფანში ჩამომჯდარი ქვრივის აქანავებულ ფეხს მოუძებნის ახსნას და ვერც ქმრის გვამის ამოცნობისას ღვარად წამოსულ ცრემლებს.

კითხვა ბევრია, მაგრამ ეს არ არის კითხვები, რომელიც ჰაერში ეკიდება და ფილმის დასრულების შემდეგ მაყურებლის იმედგაცრუებას იწვევს. ეს კითხვებია, რომლებზეც პასუხის გაცემას თითოეული თავის გულში და ფიქრებში ცდილობს. ალბათ ამიტომაც არ მთავრდება ფილმი ეკრანზევე.

ეს პატარა ტექსტიც ამ ფიქრებისგან განთავისუფლების იმედით იწერება. თუმცა სიტყვები უძლურია მოიხელთოს ის ნახევარტონები და ნიუანსები, რომელიც საბოლოო ჯამში ქმნის ფილმის მაგიას, მაგრამ გამოცდილი მაქვს, მაინც შველის.

ეს ჩემი კინოა. სწორედ ასეთი ფილმები ჩემთვის თვალსაჩინო ახსნაა, რატომ არ უწერია კინემატოგრაფს გარდაცვალება, მიუხედავად უკვე რამდენი წლის განმავლობაში დეკლარირებული აგონიისა.

›› მანანა ლეკბორაშვილი

ემი კინო

საავტორო კინო ეროვნული კოლორიტით. თენგიზ აბულაძე

ყველა ერი ამაყობს შემოქმედი ადამიანებით. საქართველოსთვის ასეთი შემოქმედი იყო, არის და იქნება თენგიზ აბულაძე, რეჟისორი, რომელმაც ქართულ კინოს ინტელექტუალური და ფილოსოფიური აზროვნება შესძინა. აბულაძემ, როგორც დიდმა ხელოვანმა, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ევროპული საავტორო კინემატოგრაფის განვითარებაშიც.

საავტორო კინო პირდაპირი მნიშვნელობით არ წარმოადგენს სკოლას. მისი არსი საკუთარი, ორიგინალური ხედვის მქონე ოსტატის მიერ სამყაროს სრულიად თავისუფალი, შეუზღუდავი აღქმაა და უპირველესად მიმართულია ინდივიდუალური რწმენის გამომსახველობისკენ. ამიტომ ინგრევა ჩარჩოები და კლიშეები, უარყოფილია სტერეოტიპული ღირებულებები, იძირკვება ჩვეული და დამკვიდრებული.

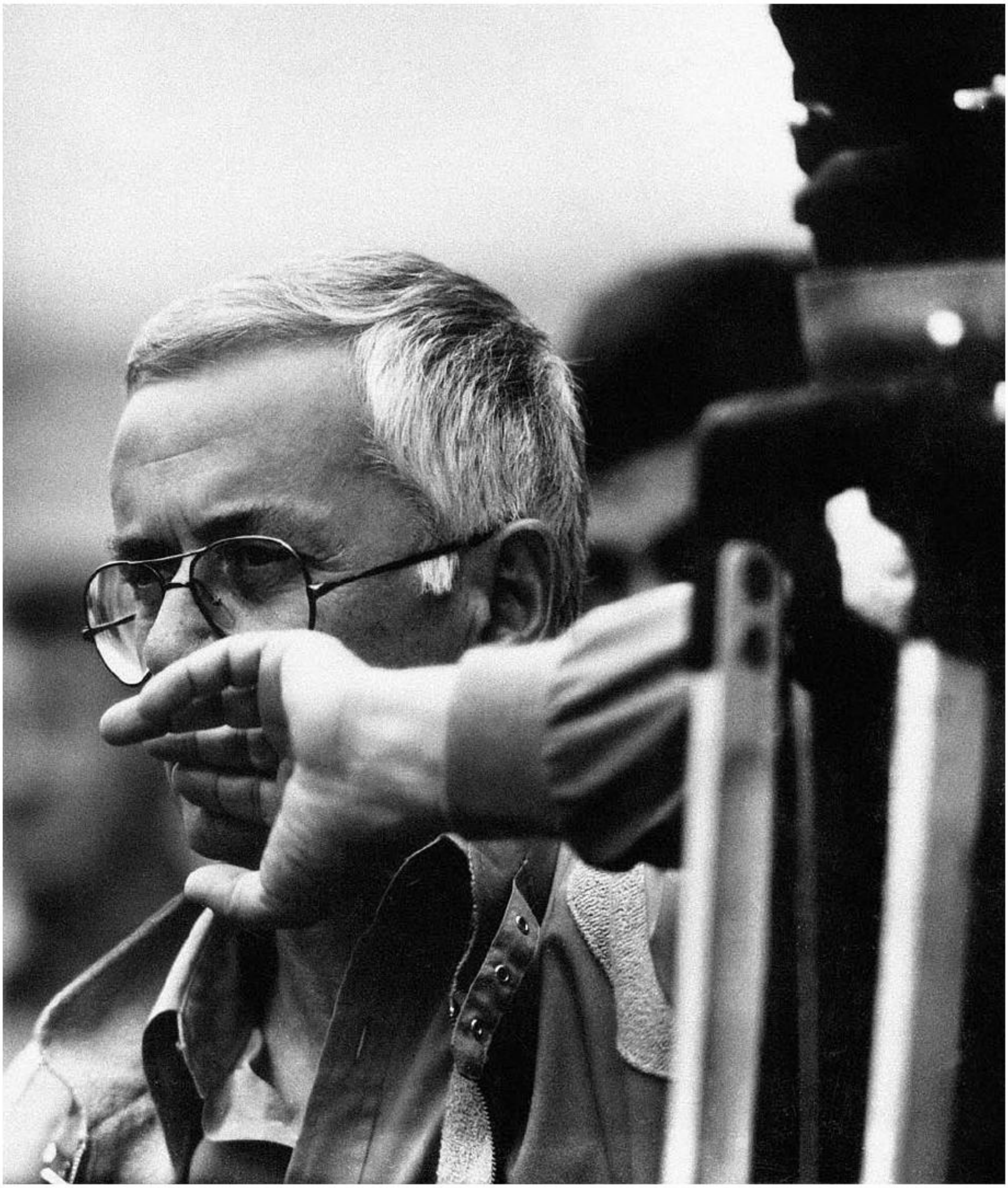
მე-20 ს. 50-60-იანი წლების მსოფლიოს სხვადასხვა ეროვნულ კინემატოგრაფში ახალი მიმდინარეობები გამოიკვეთა: საფრანგეთში – „ახალი ტალღა", ინგლისში – „თავისუფალი კინო", გერმანიაში – „ახალი გერმანული კინო", ამერიკაში – „დამოუკიდებელი ამერიკული კინო". ევროპაში საავტორო კინოს დაბადება „ახალ ტალღას" უკავშირდება. ეს ტერმინი პირველად შემოიღო და განავრცო ფრანგმა კინოკრიტიკოსმა ფრანსუა ტრიუფომ 1954 წელს, ჟურნალის „Cahie du Cinema" ფურცლებზე.

საავტორო კინო განზე დგას რელიგიური, პოლიტიკური თუ სოციალური კლიშეებისგან, გაბატონებული ტაბუსა და თავსმოხვეული ღირებულებისგან, არ ცნობს აკრძალვასა და შეზღუდვას. მას ახასიათებს გადმოცემის ბუნებრიობა, უშუალობა, საუბრობს ჭეშმარიტებაზე, მარადიულ თემებსა და ფასეულობებზე, კაცობრიობის სატკივარსა და პრობლემებზე, ყოფიერების არსზე, უღრმავდება ადამიანის შინაგან სამყაროს, მისი სულის ლაბირინთებს. ამასთან, შემოქმედი თავისუფალია გამოხატვის ფორმითაც, მას შეუძლია აზრი გამოთქვას როგორც რეალისტურად, ასევე აბსურდულად და სიურრეალისტურად. რაც უფრო მძაფრია სინამდვილის შეგრძნება და განცდა, მით უფრო ნათლადაა გამოხატული ავტორის პოზიცია და სათქმელი. საავტორო კინოს ახასიათებს პოეტურობა, შინაგანი დრამატიზმი, ემოციურობა, სიმძაფრე... რეალობაზე დაყრდნობით გადმოგვცემს სხვადასხვა განწყობას, ფანტაზიას, სიზმარსა თუ მითს.

„საუკეთესო ხერხი ფილმის აღქმისა და გაგებისა, დაკავშირებულია ადამიანის უნართან, ყველაფერი საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით შეიგრძნოს". – წერდა დიდი რეჟისორი მიქელანჯელო ანტონიონი.

თენგიზ აბულაძე იყო ერთ-ერთი პირველი, ვინც ევროპელ ავტორთა მხარდამხარ, პიროვნების შინაგანი სამყაროს გადმოსაცემად ეგზისტენციალურ პრობლემათა არსი და მნიშვნელობა დაინახა. ამ კუთხით ინტერესს იწვევს ფილმი "სხვისი შვილები". ფილმში ადამიანებს აკავშირებთ არა სოციალისტური მორალი და კოლექტივიზმის გრძნობა, არამედ ყოფიერების სირთულე და საკუთარ თავთან მარტო დარჩენის შიში. ავტორი ინდივიდის შინაგანი შფოთვითა და განცდებით დაინტერესდა.

„მე ვფიქრობ, რომ აბულაძე ადამიანთა ურთიერთობის შესწავლის ახალ საფეხურზე ადის. ადამიანის სულიერი ცხოვრება, მისი გრძნობათა და განცდათა სფერო ახალ გალაქტიკას გვიხსნის... და აქაც აბულაძე უახლოვდება ანტონიონის... მასთან ახლოსაა ფელინის დაუოკებელი ტალანტი, მისი ნოყიერი, მგრძნობიარე სამყარო." (მარგარიტა კვასნეცკაისა, 2009 წ.)



ფოტო: ნიკა შენგელია

„სხვისი შვილების“ ჩვეულებრივი, ცხოვრებისეული ამბავი, გამომწვევად მოეჩვენა მაშინდელ ხელისუფლებას.“ – წერდა რეჟისორი 1988 წელს. სწორედ ამ ფილმიდან იწყება აბულაძის საავტორო კინემატოგრაფი, რომელმაც დასრულებული ასახვა შემდეგ შემოქმედებაში ჰპოვა.

აბულაძის მხატვრული სამყარო

აბულაძე თანამედროვეთაგან იმით გამოირჩეოდა, რომ მასში ჭარბობდა ესთეტიკური, როგორც პირადი თავისუფლების განსაზღვრული გზა და ამ გზის გავლით წარმოაჩენდა მოქალაქეობრივსა და ზოგადსაკაცობრიოს.

აბულაძის აზროვნება ყოფიერების უმთავრეს პრობლემებს ეხება და ცდილობს მხატვრულად გააცნობიეროს, ასახოს და დაგვანახოს ის ძირეული და უმთავრესი, რაც მე-20 საუკუნის მსოფლიოს ახასიათებდა. შემოქმედი პასუხისმგებლობას გრძნობდა ყველაფერზე, რაც ეხებოდა ადამიანს, მის სულიერ სამყაროსა თუ კულტურას. უშუალოდ შეიგრძნობდა ადამიანთა ცხოვრებას, მათ განცდებს, ფიქრებსა და ბედ-იღბალს, სულიერ და ზნეობრივ გამოცდას უწყობდა არსებულს.

პირველი მხატვრული ფილმი

„მაგდანას ლურჯა“, რომელიც აბულაძემ რეზო ჩხეიძესთან ერთად გადაიღო, შეიქმნა იტალიური ნეორეალიზმის შთაგონებით (1956 წელს ფილმს მიღებული აქვს კანის ფესტივალის ერთ-ერთი მთ. პრიზი). ფილმი უღრმავდება ეროვნულ ხასიათს, რომელსაც უნარი აქვს დაუპირისპირდეს უსამართლობასა და განუკითხაობას.

„...მე-20 საუკუნის სოციალური, ზნეობრივი, ეგზისტენციალური კატასტროფები გვაიძულებს გონებისა და ყურადღების კონცენტრირება ყოფიერებისა და აზროვნების საწყისებზე მოვახდინოთ... ადამიანი სრულად არის პასუხისმგებელი არა მხოლოდ საკუთარ თავისუფლებაზე, არამედ სამყაროს ბედზეც...“ (ვლადიმერ ბიბლერი, 1991 წ.). ამ გამოწვევას აბულაძემ უპასუხა იგავური ფორმაში გამოხატული ტრილოგიით – „ვედრება“ (1967), „ნატვრის ხე“ (1976) და „მონანიება“ (1984). ამ ფილმებში სხვადასხვა მასალაზე დაყრდენობით, რეჟისორმა თავისი ფილოსოფიური შეხედულებები შეამოწმა და ადამიანთან დიალოგი განაგრძო. აბულაძის სურათებში, ფრაზებში, სახეებში ასახულია მისი აზრები და გვეხმარება გავიგოთ, როგორ იცხოვრა ადამიანმა ისტორიულ სინამდვილეში და როგორია თვით ადამიანი. კონფლიქტი და ტრაგიზმი კინოტრილოგიაში მე-20 საუკუნის სინამდვილის კონკრეტულ სიტუაციებშია გამოსახული.

გოეთე წერდა: „იყო ადამიანი – ნიშნავს იყო მებრძოლი“. ასეთი მებრძოლი იყო აბულაძე და ტრილოგია ამის დასტურია. ფილმში „ვედრება“ ასახა შემოქმედის, პოეტის სახე, მისი ბედი, ისევე, როგორც ინგმარ ბერგმანმა – შემოქმედ ადამიანთა დამცველმა. აბულაძეს მიაჩნდა, რომ ხელოვანი არ შეიძლება იყოს გულგრილი იმის მიმართ, რაც ირგვლივ ხდება. ეს გარემოება გახდა ერთ-ერთი ფაქტორი, რამაც განაპირობა ფილმის – „ვედრება“ გადაღება.

ოსტატი ყოფითობის მიღმა არსებულ, ყველა დროისა და ხალხისთვის უმთავრეს, უსაზღვრო, მარადიულ, ყველგან და ყოველთვის მნიშვნელოვანი პრობლემებისკენ იცქირება. მას მიაჩნდა, რომ სამყაროსათვის აუცილებელია მაღალი ზნეობრივი საწყისები. აბულაძე წერდა: „მაღალი მისწრაფებებისა და იდეალების გარეშე, ცხოვრება კარგავს აზრს. თუ ადამიანს სიკეთის რწმენა და მშვენიერებისთვის ბრძოლის სურვილი არა აქვს, ის – არარაობაა“. ხელოვანი სვამს კითხვას, ხომ არ არის ბოროტება

ყოფიერებისათვის კანონზომიერი? მისი ტრილოგია არის ბოროტის ბუნების სიღრმისეული გამოკვლევა, ადამიანის გამოცდა ბოროტებით... ბოროტის დამღუპველი ძალის ჩასახვის, ცრურწმენათა, დრომოჭმულ შეხედულებათა და მორალური გულგრილობის საფუძვლის ძიება.

აბულაძე არ მალავს, რომ ადამიანი ხანდახან არჩევანს ბოროტის სასარგებლოდ აკეთებს – აი, რატომაა, რომ მის ფილმებში ზოგჯერ კეთილი მარცხდება. მაგრამ ნათელია, რომ სამყარო ეყრდნობა მათ, ვინც კეთილს ირჩევს, ვისთვისაც ზნეობრივი პრინციპები სისხლხორცეულია. მიუხედავად იმისა, რომ აბულაძის ფილმებში ბოროტისა და კეთილის ჭიდილში ზოგჯერ ბოროტი იმარჯვებს და ხარობს ამით, ეს გამარჯვება მხოლოდ გარეგან ათვლის სისტემაში აისახება, ხოლო უმაღლეს ზეათვლის სისტემაში, კეთილი ზეიმობს ბოროტზე და სულიერი სიმტკიცით უპირისპირდება.

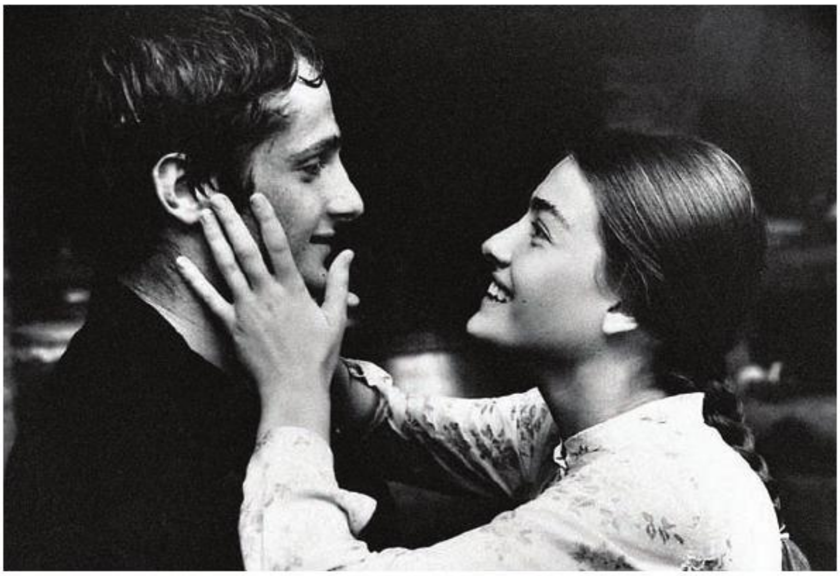
აბულაძე-შემოქმედისათვის რწმენის სიმბოლო ყოველთვის ერთია: „არ შეიძლება მოკვდეს ლამაზი არსი ჩვენი კაცობისა". თუმცა რეჟისორი არ ჩქარობს აღიაროს ადამიანის სიდიადე, მას თავის ამოცანად მიაჩნია ადამიანს რეალურად დაეხმაროს სრულყოფისაკენ სწრაფვასა და იდეალის მიღწევაში. სწორედ ამას მიიჩნევს იგი „კაცობის ლამაზ არსად". სიღრმისეულად ეს არის შემოქმედის კამათი საკუთარ თავთან, მის ცნობიერებაში აგებულ ადამიანის ფილოსოფიასთან.

იგავური ფორმა, როგორც აზროვნების სახე

აბულაძისეულმა იგავმა მოგვცა „ფილოსოფიური და მორალური რეფლექსიის ისეთი დონე, რომელიც გარკვეულწილად ახლაც მიუღწეველი რჩება". – მიაჩნია შემიაკინს (ანდრეი შემიაკინი, 1994 წ.).

პოეზიის, პროზისა და ფილოსოფიის შერწყმით აბულაძემ თხრობის საკუთარი, იგავური ფორმა და სტილი შექმნა. ეს არ არის მხოლოდ გარეგნული ფორმა. სამყაროს არსში ჩაღრმავებისას, ფილოსოფიური განსჯა განსაკუთრებულ ლირიკულ ტონალობას, პოეტურ ხერხებსა და მეტაფორულ ფორმებს იძენს. იგი თითქოს განერიდება ყოფით პრობლემებს, როგორც ძალზე აბსტრაქტულს, და ქმნის ერთგვარ კინემატოგრაფიულ ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას, რითიც ხაზს უსვამს ადამიანისა და სამყაროს ერთიანობის ფაქტს. `მე მუდამ ვეძიებდი ახალ ფორმებს, – ამბობდა აბულაძე, – მაინტერესებდა, როგორ შეიძლებოდა ერთ ნაწარმოებად ქცეულიყო პოეზია, ფილოსოფია, ეროვნული ხასიათი, ექსცენტრიკა, პირობითობა და რეალიზმი" (აბულაძის არქივი). ეს მიმართულება კინოხელოვნებაში არსებობისა და თხრობის ფორმად ირჩევს მეტაფორულობას. მეტაფორა მოითხოვს ხელოვანის ფანტაზიას, პლასტიკურ აზროვნებასა და პოეტურ ალღოს, რადგან მეტაფორას საფუძვლად რთული, სიღრმისეული გამომსახველობითი ფორმები და პროცესები უდევს. სხვაგვარად როგორ ავხსნათ მრავალსახოვანი სულიერება, რომელიც ცალკე ვერც ერთი სახით ვერ გადმოიცემა? ამიტომ სულიერ რეალობაზე მოსაუბრე კინოხელოვნება უმეტესად იგავური ფორმისაა. ეს არის არა კინოენის გართულება, არამედ მისი პრინციპული განახლება.

აბულაძის იგავურ ფორმაში მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მაყურებლის ემოციური განცვიფრება, არამედ მის გონებაზე ზემოქმედება, მისი აზრობრივი დაძაბვა და დაფიქრება. ის ადამიანს იკვლევს მთლიანად, უღრმავდება მის დაფარულ სურვილებსა და აზრებს.



რეჟისორი ინტერესდება პიროვნების სულის გაუცნობიერებელი სფეროებითა და მოტივაციას მოკლებული ქცევით. მისთვის მთავარია გააღვიძოს ადამიანებში უმაღლესი სულიერი იმპულსები: „ადამიანებს უნდა დავუბრუნოთ რწმენა, აღვუდგინოთ დარღვეული ჰარმონია. ფილმში ეს ერთდროულად იქმნება და იროვევა. იროვევა, რათა ფენიქსივით ფერფლისგან აღდგეს... ადამიანი ურწმენოდ კარგავს სახეს, იქცევა პირუტყვად... ტაძარი ჩემთვის არის რწმენისა და ჭეშმარიტების სიმბოლო". (თ. აბულაძე, 1992 წ.).

რეჟისორის პერსონაჟები შეპყრობილნი არიან ადამიანის ჭეშმარიტი არსის ძიებით და ამ არსს თვით ადამიანის ცხოვრებაში ჰპოვებენ. ტრილოგიაში ჭეშმარიტების მაძიებლებად წარმოგვიდგებიან ალუდა და ღვთისია („ვედრება"). ალუდა ეჯახება ადამიანობისა და სილამაზის შეურაცხყოფასა და გათელვას. ღვთისია – ჭეშმარიტების მაძიებელი პოეტია. თავისებურად ეძებს ელიოზიც, უსასრულობისაკენ სწრაფვითა და ნატვრის თვალის პოვნის იმედით („ნატვრის ხე"), ხოლო თორნიკე („მონანიება") ძიებად წინაპართა ცხოვრებისეული გზის უარყოფას მიიჩნევს. ამავდროულად ჭეშმარიტების მაძიებელი მარტოსული გმირები მშვენიერების მცველები ხდებიან, რომლებსაც ტრილოგიაში ასახიერებენ ტურფა ასული („ვედრება") და უბიწო მარიტა ("ნატვრის ხე").

პერიპეტიათა და სირთულეთა მიუხედავად, ტრილოგიაში ჭეშმარიტება დაბრკოლებებით მოკირწყლულ გზას იკვალავს. ავტორის აზრით, იქმნება სქემა: ნატვრის ხე – მონანიება – ვედრება. აგებს რა ფილმებს ამ სქემით, აბულაძე ადამიანის მიერ ჭეშმარიტი იდეალის ძიებისა და მისი შეცნობის გზას აზუსტებს. ტრილოგია იქცევა ციკლად რწმენის შესახებ – უნდა გვჯეროდეს სიკეთისა და მშვენიერების ძალის, სიცოცხლე აზრს კარგავს მაღალი იდეალისა და ჭეშმარიტებისკენ სწრაფვის გარეშე. ჭეშმარიტების ძიების გზაზე რეჟისორი დიალოგს მართავს საავტორო კინოს სხვა დიდ ოსტატებთან. „ნატვრის ხე" ეხმიანება ფედერიკო ფელინის ფილმებს – „გზა", „ორკესტრის რეპეტიცია", „ამარკორდი". „მონანიებას" საერთო თემები და მოტივები აკავშირებს ლუის ბუნიუელის „ვირიდიანასთან", ანდრეი ტარკოვსკის „მსხვერპლშეწირვასთან", ინგმარ ბერგმანის „გველის კვერცხთან".

აბულაძეს სწამდა სამყაროს ჰარმონიულობის, ეჭვქვეშ არ აყენებდა ადამიანის ფასეულობას, სჯეროდა მისი წმინდა უფლებებისა და მარადიულობის. ამიტომაცაა, რომ მისი ფილმები ადამიანს უღვიძებს სურვილს, გაერკვეს საკუთარ თავში (დაუსვას საკუთარ თავს კითხვები და ეძებოს პასუხები), ხოლო ცხოვრების მრავალფეროვნების ასახვა, თვით ამ ცხოვრებისადმი მიძღვნილი ჰიმნია.

ესთეტიკური, ფილოსოფიური და ფსიქოანალიტიკური ასპექტები თ. აბულაძის ფილმებში

როგორც ევროპელი ოსტატები, თ. აბულაძეც იგავური ფორმით მოგვითხრობს როგორც ტრაგიკულ, ისე კომიკურ ამბებს. მისი ტრილოგიის ფილმები – ტრაგიკული იგავებია, ხოლო მისივე „სამკაული ჩემი სატრფოსათვის" (1971) – კომედიური.

ფილმებს „ვედრება", „ნატვრის ხე" და „მონანიება" აერთიანებთ ზეამოცანა – ჩასწვდნენ და დაგვანახონ მარად აქტუალური საკითხი, ადამიანის მიერ ჭეშმარიტების, სიკეთისა და მშვენიერების ძიების გზა, ბრძოლა ამ იდეალებისთვის, მათი მოპოვება და ისევ დაკარგვა ამ რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზაზე. ამ აზრის ანუ ფილმის მთავარი თემის – კეთილისა და ბოროტის ჭიდილის – გასახსნე-

ლად რეჟისორი იყენებს კატეგორიას – „ტრაგიკული“. ჭეშმარიტების ძიების გზაზე ფილმის გმირები ბოროტის სხვადასხვა სახეს ეჯახებიან. ზოგის ბედი ტრაგიკულია – ისინი იღუპებიან, სხვანი გადარჩებიან და სიკეთის მცველებად იქცევიან. „ვედრების“ გმირი, პოეტი ღვთისია, შესთხოვს უფალს, სიცოცხლის ბოლომდე არ ჩაუკლას სიკეთის ქმნის წყურვილი. იგი ზიზღით უპირისპირდება ბოროტების, სიბილწის ხორციელ სახე-სიმბოლოს – მაცილს, რომელსაც მტკიცედ სწამს თავის ყოვლისშემძლეობა. მაცილს სურს შეურაცხყოს პოეტის იდეალი – ტურფა ასული, წაბილწოს სისუფთავე და სიწმინდე, დაჩაგროს და დაამციროს სიკეთე და თვით პოეტი, რომელიც თავის მხრივ, უპასუხოდ არ ტოვებს ბოროტს. „სანამ ცოცხალი ხარ, ვერავინ ვერაფერს დამაკლებს“, ეუბნება პოეტს ტურფა ასული. ქაოსი, რომელიც აქ სუფევს, თითქოს გამოცდას უწყობს ადამიანის უმთავრეს ფასეულობას – ზნეობას.

„ნატვრის ხეში“ ბოროტი დასეირნობს დედამიწაზე, ამიტომ მშვენიერების ბედი ტრაგიკულია. ფილმის გამჭოლი იდეაა – მშვენიერების გათელვა და ჰარმონიის რღვევა, რაც ადამიანს აუძლურებს ბოროტებასთან ბრძოლაში. მარიტა – მშვენიერის სიმბოლოა. გაბოროტებულ, ბრბოდ ქცეული ხალხის მიერ ტალახის სროლის ფინალური სცენა, მსოფლმხედველობად ქცეულ ძალმომრეობას ასახავს. თ. აბულაძეს მიაჩნდა, რომ სილამაზე უნდა გადარჩეს, რათა თვით ის იქცეს გადამრჩენ ძალად. ამისკენ ისწრაფვიან ტრილოგიის პერსონაჟები. ფილმში ბოროტება და სისატიკე იმდენად მკაფიოდ ამჟღავნებენ თავს, ადამიანის ჭეშმარიტი მშვენიერების ფონზე, რომ თვით დამარცხებული და დაჩაგრული სილამაზეც კი ზეიმობს.

„მონანიებაში“ ბოროტება ყველა ნაპრალიდან იღვრება, ხრწნის ადამიანს, მორალურად აცარიელებს, იმორჩილებს მის სულს, უდანაშაულოს „დამნაშავედ“ აქცევს. ბოროტი თვალთმაქცობს, თამაშობს მაყურებელზე, ქმნის მასკარადს, იმუქრება, ფარისევლობს, ხან დამცინავად, ხანაც ყალბი სინაზით იწონებს თავს. რეალური ცხოვრება გაჯერებულია ბოროტის „იდეით“, მაგრამ მისი ბედი ტრაგიკულია, ის თავის დასასრულს პოულობს. ფილმის პერსონაჟი, მხატვარი სანდრო არ მიჰყიდის სულს დიქტატორს და დილეგში იღუპება. მისი ბედი, ისევე როგორც მისი ოჯახისა და მრავალი სხვა ადამიანისა, ტრაგიკულია. ტრაგიკულია თვით დიქტატორის ოჯახის ბედიც. ახალგაზრდა თაობა, დიქტატორის შვილიშვილი, აცნობიერებს ბოროტის ძალას და თვითმკვლელობით გამოხატავს ამბოხს ბოროტისა და მშობლების სიცრუის მიმართ. ტრაგიზმი ტრილოგიაში ეხმარება მაყურებელს შეიგრძნოს ისტორიული ეპოქა, მისი სიღრმისეული შრეები და სამომავლო გაკვეთილს იძლევა.

„ნატვრის ხეში“ დაყენებულია ეგზისტენციალური პრობლემები – შიში, გაუცხოება. ფილმში რეჟისორი ყველა პერსონაჟის მორალურ შეფასებას ცდილობს. ირგვლივ ყველაფერი გაჟღენთილია სოფლის „გამგებლის“ – ციციკორეს სულით. ის პატრიარქალური დროისა და ჩვეულებათა დამცველია და ამის იდეალიზირებას არაადამიანურ ქცევამდე მიჰყავს. ციციკორე შიშის ზარს სცემს თანსოფლელებს. „ვაი, თემო და სოფელო!“, ამბობს ის, პროგრესის წინააღმდეგ ილაშქრებს და მიიჩნევს, რომ ყველაფერი ძველებურად უნდა დარჩეს. შიშით შეპყრობილ პერსონაჟებს თითქოს ერთმანეთის არ ესმით, ჩარჩოში იკეტებიან, ურთიერთისთვის უცხოვდებიან და სწორედ ეს არის ადამიანთა არაკომუნიკაბელურობის ტრაგედია.

„მონანიებაში“ უმთავრესი საკითხი არ არის სინანული და ცოდვების შენდობა. აბულაძეთან ახლოსაა კარლ იასპერსის აზრი, ბრალის მეტიფიზიკური ბუნების, დანაშაულის საკუთარ თავზე აღებისა და ადამიანის არასრულყოფილების გამო. „მე, შემოქმედი, მოვალე ვარ აღსარება ვთქვა, მოვინანიო მათ ნაცვლად, ვინც, ასე თუ ისე, დამნაშავეა... ყველაზე დიდი ცოდვა – შიშია. შიშით შეპყრობილი ადამიანი კვდება, თუნდაც ფიზიკურად აგრძელებდეს სიცოცხლეს. აი, ამიტომ არის ყველა ჩვენგანისათვის სიცოცხლისეული აუცილებელობა – მონანიება“ (გ.პოლსკაია, 1987 წ.). რეჟისორი გვაჩვენებს, როგორ ცხოვრობს ადამიანი და ფინალში შეახსენებს მაყურებელს, რომ ქუჩა, რომელსაც ბოროტი ადამიანის სახელი ჰქვია, არ მიგვიყვანს ტაძრამდე – ტაძრამდე, რომელიც ფილმში სულიერი სიმტკიცის სიმბოლოა.

ფსიქიკური რეალობის შესწავლა, ადამიანის ფსიქიკის კანონზომიერების გამოვლენა, მისი ყოფიერების სიღრმეში განვითარებული შინაგანი კოლიზიებისა და დრამების გახსნა – ყოველივე ეს მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ფსიქოანალიზისთვის, არამედ საავტორო კინოს ოსტატებისთვისაც, პერსონაჟის ფორმირების, თანამედროვე ადამიანის მორალური და ზნეობრივი მდგომარეობის შესწავლისას. ისინი ქვეცნობიერის ფროიდისეულ პოსტულატებს იყენებდნენ. აბულაძე, ისევე როგორც ბერგმანი, ფელინი, ლუის ბუნიუელი და სხვები, სიზმრის ფენომენს ეყრდნობა.

„მონანიება“ ვითარდება რეალურისა და ირეალურის ზღვარზე და სიზმარი აქ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს: მიწისქვეშეთის ვიწრო, ბნელ დერეფნებში მირბიან ფილმის გმირები, მხატვარი სანდრო და მისი მეუღლე ნინო, გაურბიან უხილავ მდევარს – ჯავშნით შემოსილ მხედრებს, რომლებსაც ღია მანქანით მოსდევთ დიქტატორი. ნინო და სანდრო მიწაში ყელამდე ჩაფლულნი წვანან. გლეხმა შეამჩნია და დაშორებულ მხედრებს ამცნო. გმირებს გამარჯვებული ღიმილით ადგას დიქტატორი ვარლამი. თვალები სიხარულით უბრწყინავს პენსნეს მინებს მიღმა, ყალბი თეატრალურობით შლის ხელებს და იწყებს მანრიკოს არიას. სიმღერა გამარჯვების ექსცენტრიკულ, გროტესკულ ყიჟინას გვაგონებს. პერსონაჟთა სიზმრები, ხილვები, მათ რეალურ ცხოვრებას ავსებს.

„კინო არის სარკე, რომელშიც შევიცნობთ ჩვენს სიღრმისეულ არსსა და ინდივიდუალობას“ (ს. კუდრიავცევი, 2008 წ.). შეუცნობლის სიღრმისეული კვლევა, კონკრეტული ადამიანის ფსიქიკის დინამიკური მთლიანობის აღდგენა მისი ყველა საკვანძო ასპექტის გათვალისწინებით, მხატვრულ ინტერპრეტაციას მოითხოვს. ამ პოზიციიდან, სარკეს, „სარკეში არეკლილ მეობას“, რეჟისორები ინდივიდის ფსიქიკური რეალობის გასაშიშვლებად იყენებენ.

ვარლამმა გახრწნა, დანაშაულის თანამონაწილედ აქცია არა მხოლოდ „მეგობრები“, არამედ თავისი ვაჟი – აბელიც. აბელში იღვიძებს სინდისის ემბრიონი და უეცრად ხვდება, რომ აუცილებელია მოინანიოს. ანთებული სანთლით ეშვება ძველ სარდაფში. სანთლის მქრქალ შუქზე აბელი ხედავს მამის ქონიან ხელებს, რომლებიც აუჩქარებლად, მონდომებით ასუფთავებენ თევზს. ვარლამი ხარბად ნთქავს თითოეულ ნაჭერს. ამ მცოხნელი „მოძღვრის“ წინაშე აბელი იწყებს მონანიებას, სარკეში კი ირეკლება მისი გაორებული სახე. „ლაჩარი ხარ, სხვა არაფერი! – ჩაესმის მამის ხმა. – ძველი დრო რომ იყოს, მე კი ვიცი, რასაც ვიზამდი. ჯოჯოხეთში გიკრავდი თავს... აღსარებისთვის ეშმაკს ეახლე?“

აბელი გამოერკვევა კოშმარული ხილვისგან, მას ხელში თევზის ჩონჩხი შერჩენია.... ფანტასმაგორია? არა, ხელოვნების რეალობა: ტირანები ნთქავენ ადამიანთა იმედებს, უტოვებენ შთამომავლობას მკვდარი დოგმების, ჭეშმარიტების შიშველ ჩონჩხს. ამ სულიერ საწამლავზე აღზრდილ აბელებს აღარ ძალუძთ გადაუხვიონ კაენის გზას. არაფერი ქრება უკვალოდ და მამების დანაშაულებებზე ადრე თუ გვიან პასუხს აგებენ მათი შვილები, შვილიშვილები და შვილთაშვილები. თევზის ჩონჩხი ამ ნგრევის სიმბოლოა.

აბელი უკვე აღარ არის ის, რაც იყო, მასში მტკივნეულად რთული ცვლილება იწყება. ყველა წარმატებას მიაღწია და ყველა დაუმსახურებელი სიკეთეც მიიღო, მაგრამ აქამდე თვითდაჯებული აბელი ნერვიული და აგრესიული ხდება. გახმაურების შიში არყევს მის ლაჩრულ სულს. „რა არის ერთი ან ორი ადამიანის სიცოცხლე, როდესაც საქმე მილიონების ბედნიერებას ეხება!“ – ამბობს აბელი, თუმცა არასოდეს მოსვლია აზრად, თავისი „ბედნიერება“ იმავე მილიონებისთვის შეეწირა. მხოლოდ კოშმარში, ბოდვისას აღიარებს, რომ იცხოვრა გაიძვერობით, სიმდაბლით, მოტყუებითა და სულმდაბლობით. ამასვე ამბობს აბელის სარკეში არეკლილი „მე“.

„...მაყურებელი უნდა იყოს მომართული მგრძნობელობითი აღქმის გარკვეულ ტალღაზე... არ არსებობს ჭეშმარიტი ხელოვნება ღრმად ამაღელვებელი ფილოსოფიური აზრის გარეშე. თითოეული თავად ირჩევს თავის ფილმს“ (მიქელანჯელო ანტონიონი). ნამდვილი ოსტატის ფილმები ყველა ადამიანისთვის სამომავლო გაკვეთილია.

თ. აბულაძე აპირებდა შეექმნა ფილმები, რომლებშიც გააგრძელებდა ფიქრსა და განსჯას ქვეყნიერებაზე (გიუნტერ გრასის „ვირთხა“ და ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“), მაგრამ ავადმყოფობამ და მოულოდნელმა გარდაცვალებამ 1994 წელს, წერტილი დაუსვა საავტორო კინოს დიდოსტატის შემოქმედებით გზას. მისმა, როგორც მოაზროვნე-რეჟისორის, შემოქმედებამ დიდი წვლილი შეიტანა ფილოსოფიური კინოს განვითარებაში. თ. აბულაძის სახელი მარად იქნება მსოფლიო კინემატოგრაფის დიდების კვარცხლბეკზე.

ჟურნალი – „Современная Еропа“ 2014 г.
№4 (октябрь – декабрь)
თინათინ ჩავლეიშვილის თარგმანი

›› სოსო თუღუში
(იბეჭდება შემოკლებით)

კინოს ისტორიიდან. რელიგიური თემა კინოში

ქრისტიანობის ეთიკური და ესთეტიკური პოსტულატები კაცობრიობის ზნეობრივი და მხატვრული გამოცდილების დადასტურებაა, სულიერი კულტურისა და ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა. რელიგიურმა თემამ კინოში სრულიად სხვადასხვა ასპექტში პოვა გამოხატულება: დაწყებული ბიბლიური სიუჟეტების, წმინდანთა ცხოვრების ილუსტრაციებისა და ფსევდოისტორიული მასშტაბური ბოევიკებით, დამთავრებული რელიგიური ორიენტაციის ფსიქოლოგიური კოლიზიებითა და კამერული დრამებით. მხედველობაშია მისაღები აგრეთვე როგორც მისტიკური სიუჟეტები, ასევე სრულიად ჩვეულებრივი, ყოფითი ისტორიები, რომელთაც ზებუნებრივი ხასიათი აქვთ მინიჭებული.

ადრეული რელიგიური ფილმები ეკლესიის უკმაყოფილებასა და გაღიზიანებას იწვევდა. თეოლოგებს ეს ფილმები ჭეშმარიტი რწმენის პროფანაციად მიაჩნდათ. მაგრამ მაყურებელმა გაამართლა კინემატოგრაფისტების იმედი, რომელთა მიზანი კინოთეატრებში რაც შეიძლება მეტი ადამიანის მიზიდვა იყო. სახარების თემაზე შექმნილ პირველ ფილმებს დიდი წარმატება ხვდათ წილად. ძალიან მალე, სამღვდელოებამ, შეაფასა რა სიტუაცია, თავად დაიწყო რელიგიური ფილმების დაფინანსება. სახარების თემები სხვა მხრივაც იყო კინემატოგრაფისტებისთვის მიმზიდველი. ეს თემები კინოს, ხელოვნების სრულიად ახალ დარგს, გარკვეულ რესპექტაბელობას ანიჭებდა, უმაღლეს სულიერ ფასეულობებს აზიარებდა და ამით ხელოვნების ტრადიციულ დარგებს შორის ღირსეულ ადგილს უმკვიდრებდა.

1897 წელს, პირველი კინოჩვენებიდან სულ რაღაც ორი წლის შემდეგ, „ქრისტეს ვნებანის“ რამდენიმე ვარიანტი იქნა გადაღებული. ლუმიერების ერთ-ერთი კინოოპერატორი გერმანიაში (ბოჰემიაში) გაემგზავრა და ფირზე გადაიტანა გახმაურებული თეატრალური მისტერია „ობერამერგაუს ვნებანი“. ეს თხუთმეტწუთიანი ფილმი, რომელიც იმ დროისთვის ნამდვილი „კოლოსი“ იყო, ქრისტეს ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპს ასახავდა ცამეტ სურათად. ფრანგი კინოისტორიკოსი ჟორჟ სადული წერდა, რომ ეს უფრო „გაცოცხლებული სურათები“ იყო, ვიდრე ფილმი დღევანდელი გაგებით, მაგრამ ფაქტი რჩება ფაქტად: ეკრანზე პირველად აღიბეჭდა სახარების სიუჟეტი.

ჟორჟ სადული გვამცნობს, რომ იმავე 1897 წლის ზამთარში ნიუ-იორკის ცვილის ფიგურების მუზეუმის დირექტორმა რიჩარდ ჰოლამანმა სასტუმრო „გრანდ ცენტრალ ოტელის“ სახურავზე გადაიღო „ვნებათა“ საკუთარი ვარიანტი, რომელიც უკვე 20 სურათისაგან შედგებოდა. ამ ფილმს ორკესტრისა და გუნდის, აგრეთვე სპეციალური კომენტარის თანხლებით, ორმოცი წუთის განმავლობაში აჩვენებდნენ. სახარების ეს კინოისტორია სახურავზე აგებული დეკორაციებით, იდუმალი ცვილის ფიგურებითა და სხვა ეგზოტიკური ანტურაჟით (სახურავზე ცოცხალი აქლემიც კი ჰყავდათ აყვანილი) საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა. მაყურებლები ტიროდნენ და მუხლებზე დაჩოქილნი ლოცულობდნენ. ფილმი მთელ ამერიკაში აჩვენეს. ამერიკელი კინოს ისტორიკოსმა ტერი რემსიმ ჰოლამანის მიერ დადგმულ მისტერიას უწოდა „ეკრანის პირველი შეგნებული ნაბიჯი ხელოვნებისკენ“.

ახალ აღთქმას ძალიან მალე, 1898 წელს მიმართა კინოეკრანის პირველმა ჯადოქარმა ჟორჟ მელიესმა. კინოფეერის ფუძემდებელმა ზღაპრული და ფანტასტიკური ფილმების შექმნასთან ერთად თავისი დაუცხრომელი ფანტაზია გამოავლინა პატარა ფილმში „წყალზე მავალი ქრისტე“. ქრისტეს ფიგურა ნისლიდან გამოდიოდა და ტბის ზედაპირზე აგრძელებდა სვლას. იმ დროსითვის ასეთმა რთულმა ტექნიკურმა ჩანაფიქრმა მაყურებელთა აღფრთოვანება გამოიწვია.

შემდგომში რელიგიური ფილმები სულ უფრო მეტი თანმიმდევრობით და სისრულით გადმოსცემდნენ ქრისტეს ცხოვრებას. ეს სიუჟეტები თანდათანობით საფუძველს უყრის კინოსერიალებს, რომელთა ყოველი ეპიზოდი გამჭოლი თემის ნაწილს წარმოადგენდა. უნდა ითქვას, რომ ეპიზოდებად დაყოფა, ფრაგმენტულობა გარკვეულწილად კანონზომიერიც იყო. ეს საშუალებას იძლეოდა ფილმები საეკლესიო ტრადიციებში ისე ჩაეწერა, რომ არ დარღვეულიყო, ერთი მხრივ, წმინდა წერილის, მეორე მხრივ, ლიტურგიის მონოპოლია. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ ბიბლიური თემების ადრეულ ეკრანიზაციებში რეჟისორები ცდილობდნენ დაყრდნობოდნენ ფერწერისა და არქიტექტურის შედევრებს. ეს საშუალებას აძლევდა მათ, თავი აერიდებინათ საპასუხისმგებლო თემის ვულგარული და საკამათო გააზრებისთვის. ტრადიციებთან ზიარება კი ახალგაზრდა ხელოვნებისთვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ის კომერციული სტაბილურობა, რომელიც აპრობირებულ თემებს ჰქონდათ. მართლაც, 1902-1905 წლებში ადრეული კინოს ერთ-ერთმა ცნობილმა ფრანგმა რეჟისორმა – ფერდინანდ ზეკამ გადაიღო ციკლი ფილმებისა „ქრისტეს ცხოვრება და ვნებანი“ და თავისი პერსონაჟები პარიზის ერთ-ერთი ეკლესიის თაბაშირის სკულპტურებს მიამსგავსა. მისმა თანამემამულემ ვ. ჟასემ ფილმის „იესო ქრისტეს ცხოვრება“ გადაღებისას მხატვარ ჯეიმს ტისოს აკვარელების ალბომს მიმართა.

სახარების თემის დამუშავებაში

ადრეული კინემატოგრაფის დამამთავრებელ ეტაპად მიჩნეულია სიდნეი ოლკოტის მიერ 1912 წელს დადგმული სრულმეტრაჟიანი ფილმი „აკვნიდან ჯვრამდე". წინამორბედებისგან განსხვავებით, ოლკოტი გაემგზავრა ეგვიპტესა და პალესტინაში, ფინალური ეპიზოდები კი იერუსალიმში გადაიღო. ფილმზე მუშაობა ლეგენდებითაა სავსე. ამბობენ, რომ ფილმის სცენარი დრამატურგმა დ. გოტიემ მზის დარტყმის შემდეგ, ნახევრადშეშლილ მდგომარეობაში დაწერა. სურათს გამაოგნებელი წარმატება ხვდა წილად. საფუძველს მოკლებული აღმოჩნდა შიში, რომ ფილმი ეკლესიის პროტესტს გამოიწვევდა. პირიქით, ოლკოტის მიდგომა სახარებისადმი, რაც მდგომარეობდა ადრეული ქრისტიანობის სანახაობითად მიმზიდველ, ყველასთვის გასაგები ფორმებით წარმოჩენაში, მრავალი წლის განმავლობაში რელიგიური ფილმებისთვის კანონად იქცა. ამ მიდგომის სტაბილურობას ადასტურებს ის ფაქტიც, რომ ოლკოტის ფილმი გახმოვანებული ვარიანტით და რამდენიმე ახლო ხედის დამატებით, (1938 წ.) წელს განმეორებით იქნა ეკრანებზე ნაჩვენები.

სახარებასთან ერთად კინემატოგრაფისტები წარმატებით ითვისებდნენ ძველ აღთქმას და ადრეული ქრისტიანობის ისტორიას. შეიქმნა რამდენიმე ვარიანტი ისეთი სიუჟეტებისა, როგორიცაა „სამსონ და დალილა", „სალომეა", „ვიდრე ჰხვალ, უფალო?", „უძღები შვილი". აქ განსაკუთრებულია იტალიური კინოს ღვაწლი. რომში კინემატოგრაფისტებს ადვილად შეეძლოთ შესაფერისი პეიზაჟებისა და არქიტექტურის შერჩევა, მაგრამ ეს არ იყო მთავარი. გადამწყვეტი როლი ითამაშა იტალიური ფერწერის ტრადიციამ, რომელმაც ბიბლიური თემის, ღვთაებრივისა და ადამიანურის სრულიად ახალი, სულიერად ამაღლებული გააზრება მისცა მსოფლიო ხელოვნებას. რა თქმა უნდა, არასწორი იქნებოდა მე-20 საუკუნის 10-იანი წლების რელიგიური ფილმებისა და აღორძინების ეპოქის ოსტატების ნაწარმოებთა შედარება – როგორც ხელოვნების ნიმუშები, ისინი არატოლფასოვანია. მაგრამ, ფერწერამ, მხატვრულმა ტრადიციამ უდავოდ უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა კლასიკური სიუჟეტების ამსახველი ფერწერული ტილოების მიხედვით შექმნილი კინოვარიანტების განხორციელებაში. ეს ტენდენცია აშკარაა ჰენრიხ სენკევიჩის რომანის მიხედვით შექმნილ ენრიკო გუაცონის 1912 წლის ფილმში „ვიდრე ჰხვალ, უფალო?", რომლის სახელწოდებაც ასეთი თქმულებიდანაა აღებული: მოციქული პეტრე, ტოვებდა რა რომს, სადაც ქრისტიანების დევნა იყო დაწყებული, ქალაქისკენ მიმავალ ქრისტეს შეხვდა და ჰკითხა: „ვიდრე ჰხვალ, უფალო?" ანუ, საით მიდიხარ უფალოო. ქრისტემ უპასუხა: „თუ შენ ტოვებ ჩემს ხალხს, მე უნდა დავბრუნდე, რათა კვლავ მაცვან ჯვარს". ამან აიძულა პეტრე, დაბრუნებულიყო რომში და ქრისტიანთა ბედი გაეზიარებინა. ეკრანიზაციის წარმატებას ხელი შეუწყო გრანდიოზულმა მასობრივმა სცენებმა, რომის შთამბეჭდავმა ხანძარმა, დეკორაციებმა, რომლებიც ფერწერულ და არქიტექტურულ ნაწარმოებებს აღადგენდნენ. ფილმის პლასტიკურ გადაწყვეტას მაღალი შეფასება მისცა დიდმა ფრანგმა სკულპტორმა ოგიუსტ როდენმა.

გადის წლები. სულ უფრო ვითარდება კინოს გამომსახველობითი საშუალებები, კინოენა, რთულდება მისი სიუჟეტები და ქრისტეს სახეც თანდათანობით სცილდება სახარების ილუსტრაციის ჩარჩოებს. 1916 წელს ამრიკელი რეჟისორი თომას ინსი იესო ქრისტეს თავისი მასშტაბური, პაციფისტური ფილმის „ცივილიზაციის" გმირად აქცევს. ამ სურათში, რომლის ქვესათაურია „დაბრუნებული", ქრისტეს სული განსხეულდება ახალგაზრდა ჯარისკაცში, რომელიც ომის წინააღმდეგ პროტესტის გამო დევნასა და შეურაცხყოფას განიცდის. ძალადობის უარყოფის ეს ქრისტიანული იდეა ამაღლებულადაა აჟღერებული, თუმცა, ზოგიერთი თანამედროვე თვლიდა, რომ ქრისტე ენიდა მარკის შესრულებით ზედმეტად იყო შემკული მიწიერი სილამაზითა და თვისებებით.

ადრეულ კინემატოგრაფში რელიგიური თემის ჰუმანური იდეა ხშირად იგავური ფორმით გადმოიცემოდა. ამის ყველაზე ნათელი მაგალითია კინოს კლასიკოსის დევიდ უორკ გრიფიტის საყოველთაოდ აღიარებული

ფილმი „შეუწყნარებლობა“ (1916 წ.), რომლის ერთ-ერთ ეპიზოდს „ქრისტეს ცხოვრება და წამება“ წარმოადგენს. „შეუწყნარებლობის“ რთული დრამატული სქემა აგებულია სიყვარულისა და სიძულვილის ურთიერთდაპირისპირების გამჭოლ სიუჟეტზე. ამ ეპიზოდის გადაღებაზე გრიფიტმა მიიწვია 4000-მდე სტატისტი, ხარჯებმა 300 000 დოლარს გადააჭარბა, რაც იმ დროისათვის 15 სრულმეტრაჟიანი ფილმის გადაღებას ეყოფოდა.

გრიფიტის „შეუწყნარებლობის“ ანალოგიურად, სადაც სხვადასხვა ეპოქის სიუჟეტები მონტაჟურადაა ერთმანეთთა დაკავშირებული, გერმანელმა რეჟისორმა რობერ ვინემ 1923 წელს დადგა ფილმი „იესო ნაზარეთელი, იუდეველთა მეფე“. ქრისტეს ვნებანი აქ ნაჩვენები იყო ერთ-ერთი მეამბოხის პოლიტიკური პროტესტის პარალელურად, მეამბოხისა, რომელიც საბოლოო ჯამში უარს ამბობს ბრძოლის რევოლუციურ მეთოდებზე. ქრისტეს როლი შეასრულა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ცნობილმა მსახიობმა გრიგორი ხმარამ.

რასაკვირველია, რელიგიური მოტივები ადრეულ კინოშიც და შემდგომ წლებშიც არსებობდა როგორც მასშტაბურ დადგმებში, ასევე ისეთ პოპულარულ ჟანრებში, როგორიცაა მელოდრამა და კომედია. მაგრამ, ათეული წლების განმავლობაში „ბოევიკის“ როლი რელიგიური ფილმების სისტემაში რწმენის პროპაგანდის საქმეში უმნიშვნელოვანესად რჩებოდა. ამ ფილმებმა მოგვიანებით კინოთეოლოგების კრიტიკა გამოიწვია. მათში ისინი წმინდა წერილის უხეშ პროფანაციას ხედავდნენ. მაგალითად, ფრანგი კინომცოდნე ამადეი ეიფრი კინოში რელიგიური ტრადიციების შესახებ წერდა: „ამ ფილმებში გამოყენებული გამომსახველობითი საშუალებები ძალზე ზედაპირულია იმისათვის, რომ შეიქმნას სხვა რეალობის, ზებუნებრივის შეგრძნება და როგორც წესი, ავტორები თავის მიზანს ვერ აღწევენ. უფერული და არაფრისმთქმელი ხატი ზებუნებრივისა, რომელსაც ისინი ქმნიან, უფრო ილუზიას, წარმოსახვით სამყაროს გვაგონებს, ვიდრე რეალურ სამყაროს. ეს წვრილმანი ილუზორული ზებუნებრივი გარკვეულწილად კი უფრო სახიფათო და ზიანის მომტანია, ვიდრე ზებუნებრივის სრული უქონლობა“.

თანდათანობით კინემატოგრაფმა თითქმის ყველა კლასიკური, რელიგიური და რელიგიურ-ისტორიული თემა აითვისა. გადაღებული იქნა ჟანა დ'არკისადმი მიძღვნილი რამდენიმე ფილმი. აღსანიშნავია, რომ ჟანა დ'არკი განსაკუთრებით პოპულარული „კინოწმინდანია“, რომელიც ამ მხრივ მხოლოდ ქრისტეს თუ ჩამორჩებოდა. 1911 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ფილმი წმინდან ფრანცისკ ასიზიელის შესახებ. 1913 წელს გადაიღეს ფილმი-რეპორტაჟი „სალოცავად მისვლა ლურდში წმინდა წყაროსთან“. კინემაგრაფისტები გარემოს, ჩვევების, კოსტუმების, ანტურაჟის მეტ-ნაკლებად ზუსტი რეკონსტრუქციით ცდილობდნენ შეძლებისდაგვარად გასაგებად გადმოეცათ ქრისტიანობის ისტორია. შედეგად, ჩამოყალიბდა სპეციფიკური კინოჟანრი „რელიგიური ფილმი“, რომელიც ერთ-ერთი ძირითადი გახდა კინემატოგრაფის ჟანრულ სისტემაში.

რა თქმა უნდა, მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია, ისევე როგორც „რელიგიური თემა კინოში“, წარმოუდგენელია ისეთი დიდი რეჟისორების შემოქმედების გარეშე, როგორებიც არიან: დანიელი – კარლ თეოდორ დრეიერი, ამერიკელები – სესილ დე მილი, უილიამ უაილერი, ნორმან ჯუისონი, მარტინ სკორსეზე, მელ გიბსონი, ესპანელი – ლუის ბუნუელი, შვედი – ინგმარ ბერგმანი, იტალიელები – რობერტო როსელინი, ფედერიკო ფელინი, პიერ პაოლო პაზოლინი, ფრანკო ძეფირელი, ფრანგები – რობერ ბრესონი, ჟან-ლუკ გოდარი, რუსი – ანდრეი ტარკოვსკი, პოლონელები – ქშიშტოფ კისლოვსკი, ეჟი კავალეროვიჩი, ქშიშტოფ ზანუსი და მრავალი სხვა. თითოეული მათგანის შემოქმედება, რასაკვირველია, ცალკე განხილვის თემაა. ამჯერად კი მიმოვიხილეთ კინოს ისტორიის მხოლოდ საწყის ეტაპთან დაკავშირებული რელიგიური თემის ამსახველი რამდენიმე ფრაგმენტი.

›› არჩილ შუბაშვილი

კინოზე, კანონზე, კად

ქართული კინოს ისტორია ყველა სხვა ქვეყნის ეროვნული კინემატოგრაფის მსგავსად, განვითარების განსხვავებული ეტაპების თანმიმდევრობას წარმოადგენს. ყოველ მონაკვეთს, იქნება ეს პირველი დოკუმენტური ქრონიკები თუ 60-იანელთა შემოქმედება, საკუთარი უნიკალური კონტექსტი, წინაპირობები და შედეგები ახასიათებს. კინოს განვითარების მკვლევარებისათვის თითოეულ ეპოქას ისტორიული დატვირთვა აქვს. თუმცა, მათი მნიშვნელობა ყოველთვის განსხვავებულია. საბჭოთა ეკრანებზე 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან „მაგდანას ლურჯათი" დაწყებული ახალი ტალღა ქართულ კინოში გაცილებით დიდი მოვლენა იყო, ვიდრე მისი წინამორბედი მცირეფილმიანობის პერიოდი.

მიუხედავად იმისა, რომ კინოს ისტორიის სხვადასხვა ეტაპის შედარება ჩემი მიზანი არ არის, ვფიქრობ, რომ ქართული კინო დღეს განვითარების გადამწყვეტ, საკვანძო ეტაპზე იმყოფება და ამის მიზეზი პირველ რიგში იმ ამოცანების სირთულეა, რომელთა წინაშეც დგანან ქართველი კინემატოგრაფისტები.

საბჭოთა კავშირის დაშლასთან ერთად დაინგრა საბჭოთა კინოსისტემა. მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ მართვის და კონტროლის ინსტიტუტები, არამედ განათლება, წარმოება, ინფრასტრუქტურა, ბაზარი – ყველა ის ელემენტი, რომელიც პირდაპირ თუ ირიბად არის დაკავშირებული კინემატოგრაფთან. შეწყდა არა მხოლოდ სახელმწიფო დაფინანსება, არამედ შეიცვალა მოცემულობა, პირობები, კონტექსტი. რაც ყველაზე მთავარია, ცვლილებები მატერიალურთან ერთად ღირებულებრივ, ფასეულობათა სფეროს შეეხო. გეგმიური ეკონომიკიდან საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლასა და სახელმწიფო ქონების პრივატიზაციის პროცესზე გაცილებით მნიშვნელოვანი კინოსთვის საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებები გახდა. ქვეყანაში გაჩნდნენ სხვა ადამიანები, სხვა პრობლემებით, აზროვნებითა და ურთიერთობით. გაჩნდა სხვა მაყურებელი.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ოფიციალური იდეოლოგიისა და სახელმწიფო ცენზურის გაუქმება. ათწლეულების განმავლობაში ქართველი ხელოვანი გამოხატვის ფორმებს არსებულ პოლიტიკურ წყობას არგებდა და იგავური თხრობა თუ სტრიქონებს შორის კითხვა საკმაოდ ეფექტიან ინსტრუმენტებად აქცია. უკანასკნელი ორი ათწლეულია, ამგვარი შემოქმედებითი მოტივატორი აღარ არსებობს. ახალი, როგორც ჩანს, ჯერ ვერ გამოიკვეთა.

დღეს კინემატოგრაფისტების წინაშე ფუნდამენტური პრობლემები დგას, რაც ხელოვნების დანიშნულებას, საზოგადოებაში ხელოვანის როლს, ფუნქციებსა და სხვა ურთულეს საკითხებს უკავშირდება, რომელთა გააზრებლად შემოქმედებითი პროცესი წარმოუდგენელია.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ 90-იანი წლების პაუზის შემდეგ, ქართული კინო კი არ აგრძელებს არსებობას, არამედ თავიდან იწყებს, იბადება და ყველა, ვინც დღეს ამ სფეროში მუშაობს, არის პიონერი. რაც დიდი მემკვიდრეობის უარყოფას არ ნიშნავს. თუმცა, გაცნობიერება იმისა, რომ დღევანდელ კინემატოგრაფისტებს თვისობრივად სხვა კინოში უხდებათ მუშაობა აუცილებელია.

ბოლო წლებში ეროვნული კინოცენტრის საქმიანობის გააქტიურება, ქართული ფილმების წარმატება საერთაშორისო კინოფესტივალებზე, ახალგაზრდა ქალი რეჟისორების გამოჩენა კინოწარმოების პროცესში ახალი ეტაპის დასაწყისზე მეტყველებს.

თუმცა, ეს ტენდენცია არამყარია, რადგან ეროვნული კინო სისტემური პრობლემების წინაშე დგას და სიტუაციის ზედაპირული ანალიზიც კი საკმარისია იმის გასარკვევად, თუ რამდენად შორს ვართ კინოწარმოების თანამედროვე მოდელის მშენებლობისგან. კინოინდუსტრიის ჯაჭვის ყოველ რგოლში: სცენარის განვითარებისა და დაფინანსების, ბაზრის კვლევის, წარმოების, პოსტპროდუქციის ან დისტრიბუციის, ფილმის გაყიდვისა და ჩვენების კუთხით, ფინანსურთან ერთად თავს იჩენს კვალიფიციური კადრების, ინფრასტრუქტურის, საგადასახადო პოლიტიკისა და სხვა პრობლემები.

საქართველოს კინოსექტორის განვითარების შემაფერხებელი ფაქტორები ორ პირობით ნაწილად: მოთხოვნასთან და მიწოდებასთან დაკავშირებულ პრობლემებად შეიძლება დავყოთ. მიწოდების კუთხით ყველაზე სერიოზულ სირთულეს ფილმის წარმოების ორი ელემენტი: განვითარება და პოსტპროდუქცია წარმოადგენს, რასაც დისტრიბუციასა და ჩვენებასთან დაკავშირებული პრობლემები ემატება.

სცენარის და მთლიანად პროექტის განვითარებაში ჩადებული ინვესტიციისა და დროის სიმცირე კონკურენტუნარიანი პროდუქტის შექმნის შემაფერხებელი მთავარი პირობაა. ფილმების უმრავლესობა წარმოებაში არასაკმარისად დამუშავებული სცენარით შედის, რაც თავს გადაღების დასრულების შემდეგ იჩენს.

პროფესიონალთა კრიტიკას ბოლო პერიოდის პროდუქცია სწორედ სუსტი დრამატურგიის და პერსონაჟთა განუვითარებელი ხასიათების გამო იმსახურებს. იგრძნობა ამბის თხრობის ტექნიკის დეფიციტი, პრობლემას წარმოადგენს რეჟისორს, სცენარისტსა და პროდუსერს შორის როლების არას-

რეჟისა და კამერეჟზე

წორი განაწილება. ხშირად სამივეს ფუნქციას ერთი ადამიანი ასრულებს, რაც პროდუქტის ხარისხზე უარყოფითად აისახება.

პოსტპროდუქციასთან დაკავშირებული პრობლემები განსხვავებულია. მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე კომპანია დამკვეთს სთავაზობს ადგილზე მომსახურების გაწევას, შესაბამისი უნარების, გამოცდილებისა და ტექნიკური საშუალებების სიმცირის გამო, პროდუსერთა უმრავლესობა ამჯობინებს სერვისი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ შეიძინოს. ამ მიზეზით ყოველწლიურად ქართული კინოინდუსტრია ათობით ათას დოლარს კარგავს და ძირითადად აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების კინოწარმოებაში ახდენს ინვესტირებას.

სავალალო ვითარებაა დისტრიბუციისა და ჩვენების კუთხით. საქართველოში სადისტრიბუციო ქსელის მონოპოლია არსებობს, რაც ბაზარზე კონკურენციას გამორიცხავს. ქვეყანაში თანამედროვე სტანდარტის რამდენიმე დარბაზი მუშაობს და ისიც ჰოლივუდის პროდუქციას და ახალი ქართული ფილმების მხოლოდ მცირე ნაწილს ეთმობა. რეგიონებში არსებული საბჭოთა პერიოდის ინფრასტრუქტურა გაუმართავია და თანამედროვე სტანდარტებს ვერ აკმაყოფილებს. არ არსებობს ციფრული დისტრიბუციის შესაძლებლობები, რაც ბოლო წლებში ძალიან აქტუალურია ევროპის ბევრ ქვეყანაში. კინოკლასიკისა და ახალი საავტორო ფილმების ნახვა მხოლოდ ფესტივალებზეა შესაძლებელი.

დისტრიბუციის და ჩვენების პრობლემებზე საუბრისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ მუნიციპალური კინოთეატრების სისტემას. ბევრი სპეციალისტი მიიჩნევს, რომ ევროპული გამოცდილების მსგავსად, კერძო გამქირავებელთა კომერციული ინტერესის დამაბალანსებელი საქართველოში სწორედ რეგიონული კინოს განვითარება შეიძლება გახდეს. არასამეწარმეო ტიპის კინოთეატრები, რომლებიც ძირითადად ადგილობრივი მუნიციპალიტეტებისა და სხვა გარე ძალების თანადგომით ფუნქციონირებს, როგორც წესი, საავტორო, მცირებიუჯეტიანი კინოს და კინოკლასიკის პოპულარიზაციას ემსახურება.

დისტრიბუციისა და ჩვენების გაუმართავი ქსელი განაპირობებს გაყიდვების ადგილობრივი აგენტების არარსებობას, რაც მნიშვნელოვნად აფერხებს ქართული პროდუქციის პოპულარიზაციას როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო დონეზე.

შიდა ბაზრის არარსებობა, კინოთეატრებში ფილმის ჩვენებით შემოსავლის მიღების შეუძლებლობა, მნიშვნელოვნად ამცირებს მოთხოვნას ქართულ კინოპროდუქციაზე. წარმოება თითქმის მთლიანად საერთაშორისო მოთხოვნაზეა ორიენტირებული. თუმცა, საერთაშორისო კინოინდუსტრიის მიერ ქართულ კინოში მსხვილ ინვესტირებას არაერთი პრობლემა აფერხებს.

საერთაშორისო თანამშრომლობის კონტექსტში ყველაზე საყურადღებო ადგილობრივი საკანონმდებლო ბაზა და საგადასახადო სისტემაა. მრავალი წელია მსხვილი უცხოური კომპანიების მიზიდვის მსურველი ქვეყნები ერთმანეთს ფისკალური შეღავათების დაწესებაში ეჯიბრებიან. მალტა, ხორვატია, რუმინეთი, უნგრეთი – ამ ქვეყნებში საერთაშორისო კინოკომპანიებისთვის შეთავაზებული შეღავათიანი საგადასახადო სისტემა ეროვნული კინოინდუსტრიის მხარდამჭერ მექანიზმთან ერთად ეკონომიკური განვითარების სტრატეგიის ნაწილი გახდა. სხვადასხვა ქვეყანაში წარმატებით მუშაობს ნაღდი ფულის უკან დაბრუნება, საგადასახადო კრედიტის ვაუჩერის გაცემა და სხვა ტიპის შეღავათები, რაც უცხოელი პროდუსერების მიერ გადაწყვეტილების მიღების პროცესში არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე მრავალფეროვანი პეიზაჟი.

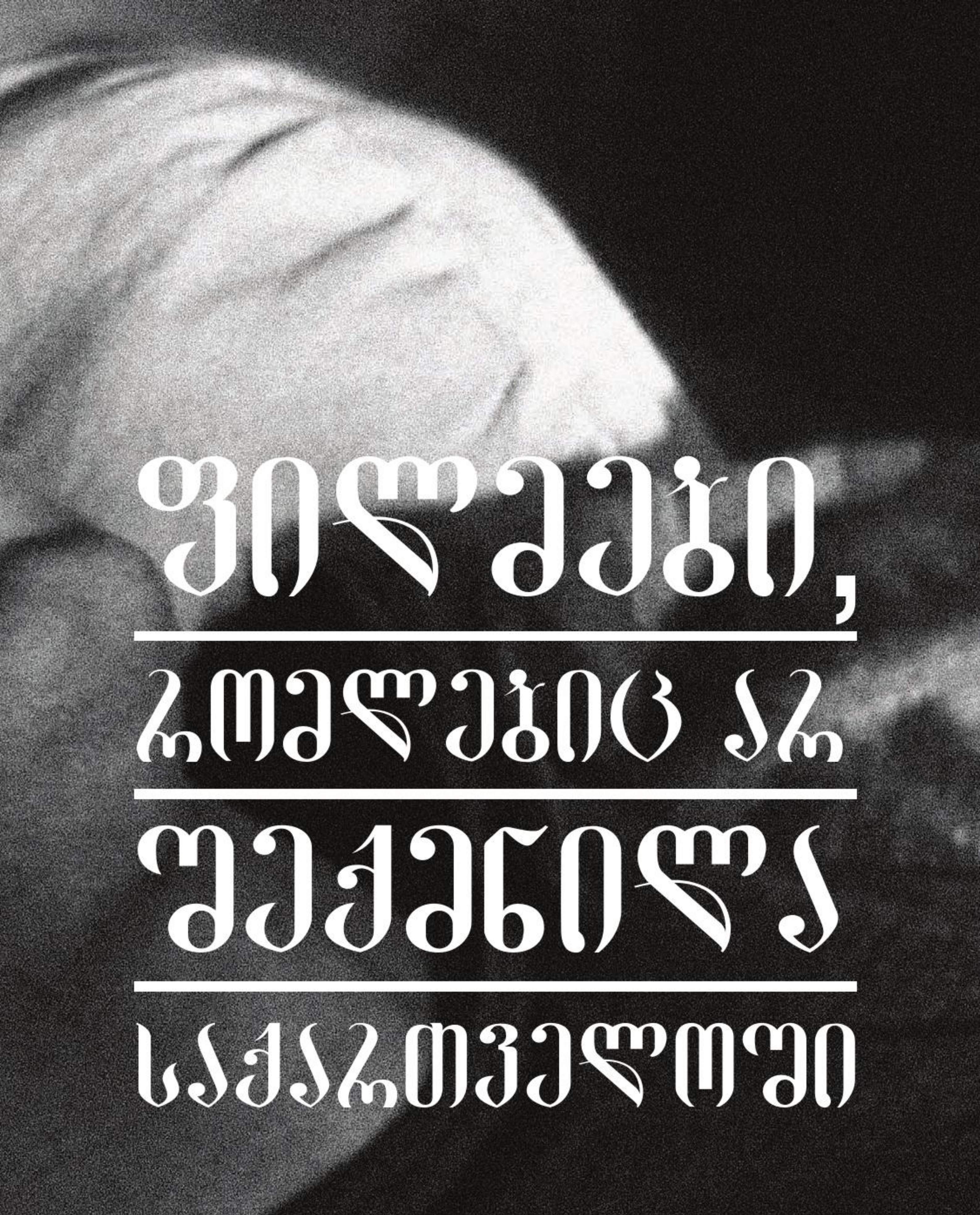
ადგილობრივი კანონმდებლობა კი გარკვეული თვალსაზრისით კინოინდუსტრიის შემაფერხებელ ელემენტებსაც მოიცავს. ეროვნული კინოცენტრის მიერ სუბსიდირებული და როგორც არამატერიალური აქტივი პროდუსერის საკუთრებაში გადაცემული ფილმის მოგება სტანდარტულად, საშემოსავლო და ქონების გადასახადებით იბეგრება. ხოლო ქველმოქმედების შესახებ შესაბამისი კანონმდებლობის არარსებობა კერძო სექტორს კინოწარმოებაში ინვესტირების მოტივაციას უკარგავს.

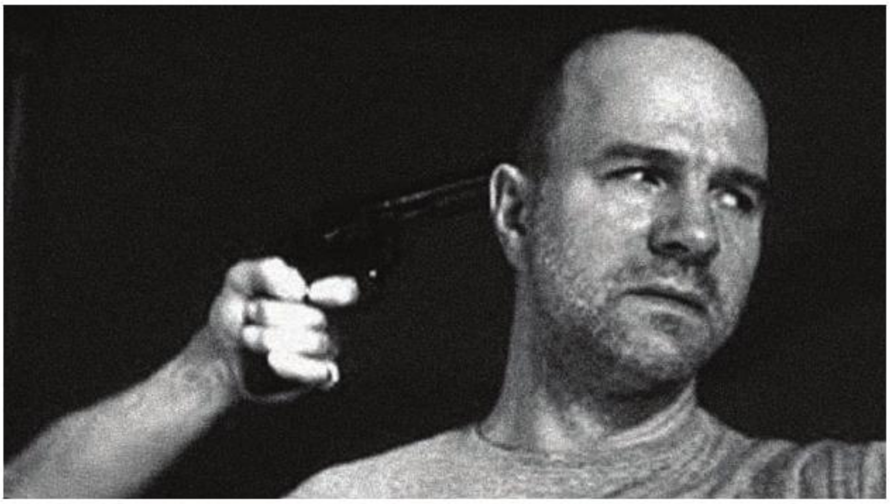
კინოსექტორში დასაქმებული ადამიანების უნარებისა და შესაძლებლობების კვლევა ცხადყოფს, რომ ინდუსტრიის ერთ-ერთ საჭიროებას დღეს განათლების სისტემის რეფორმა და მოქმედი კადრების გადამზადება წარმოადგენს.

კვალიფიციურობის პრობლემა მხოლოდ ტექნიკურ პერსონალს არ ეხება (განსაკუთრებით პოსტპროდუქციის და ხმის რეჟისურის სპეციალისტებს), პროფესიონალიზმის ნაკლებობაა მაღალი რგოლის მენეჯმენტში, რაც, ბუნებრივია, ხელს უშლის საერთაშორისო თანამშრომლობის განვითარებას.

სისტემური პრობლემების მიუხედავად, ბოლო წლების ქართულმა კინოპროდუქციამ საერთაშორისო ფესტივალებზე ათეულობით ჯილდო მოიპოვა. ეს წარმატება იმედს იძლევა, რომ ქვეყანაში კინემატოგრაფის მხარდაჭერის პოლიტიკური ნება გაჩნდება, რაც პირველ რიგში დაფინანსების გაზრდას, საკანონმდებლო ცვლილებებსა და განათლების სისტემის რეფორმას უნდა შეეხოს.

›› მამდა ანიკაშვილი


ფილმები,
რომლებიც არ
შექმნილა
საქართველოში



თანამედროვე მსოფლიოს მაჯისცემის არაერთგვაროვნება ყოველთვის ახალ შეფასებას თხოულობს. კულტურული პოტენცია მუდმივ გადასინჯვას საჭიროებს. ქართული საზოგადოების ცნობიერებაში ძალზე ადვილად ხდება ნებისმიერი სიახლის დამკვიდრება. თუმცა, როდესაც ამით თავს ვიწონებთ, ვივიწყებთ სიახლის არსის გამორკვევის აუცილებლობას. მაგალითად, ადამიანის თავისუფლების მარადიული თემა, კაცობრიობამ მჭიდროდ დაუკავშირა პიროვნული ღირსების, შინაგანი დამოუკიდებლობის, თვითმყოფადობის იდეას (ასევე მარადიულს). თუ დეტალურად დავინტერესდებით ქართული სინამდვილის ამ ნიშნით, მივხვდებით, რომ თავისუფლებაზე ფიქრისას და, რაც მთავარია, განსჯისას, იშვიათად თუ გამოიკვეთება პიროვნული დამოუკიდებლობის მოტივი. სხვათა შორის, არჩევანის თავისუფლება არ გახლავთ „ერთნიშნა" ცნება. ის ადამიანის ცხოვრების ყველაზე ინტიმური დეტალების საზოგადოებისაგან გამიჯვნით იწყება და კულტურული, მატერიალური ინტერესების სრული სუვერენიტეტის უფლებით სარგებლობს. კარგად დავაკვირდეთ: ქართული საზოგადოება, თავისი ჯგუფური არსებობის ინტერესებს დიდი აქტივობით იცავს, თუმცა, არავითარ სურვილს არ ამჟღავნებს, იაზროვნოს პიროვნების მოთხოვნათა მასშტაბებში. არ ვგულისხმობთ იმ პროექტებს, რაც ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ხდება ჩვენს სინამდვილეში რეალურად არსებული პრობლემების გაუფასურება. ძალადობა, აგრესია, სხვისი ინტიმური პრობლემების ერთი და იგივე სპექტრით, ერთნაირი დამოკიდებულებით განხილვა, რაც სამწუხაროდ ჩვეული მოვლენაა და არც დასავლურ საჯაროობას ჰგავს უშუალო ინტონაციებით.

ილუზია და სინამდვილე სხვადასხვანაირად ვითარდებოდა საქართველოში. XX ს. 90-ან წლებში არსებულმა მოვლენებმა ცხადჰყო, რომ იწყებოდა კრიზისი, რომელიც არა მხოლოდ წარმოებას, არამედ კინემატოგრაფიული აზრის მრავალფეროვნებასაც საფრთხის ქვეშ აყენებდა. გასაგებია ის სიმძიმე, რომელიც ამ პერიოდის თემატურ არჩევანს ახასიათებს. კიდევ უფრო გასაგებია, ყოველივე ამის შედეგი, პრეტენზიები კინემატოგრაფიული პროფესიონალიზმისადმი და მრავალი სხვა მიზეზ-შედეგობრივი მოვლენა, რაც ხელს უწყობდა ინეტერესთა გადანაცვლებას, სურვილს, შეძლებისდაგვარად ასახულიყო სინამდვილე შედარებით ხელსაყრელ პირობებში. თუმცა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ საქართველოდან ემიგრირებულ რეჟისორთა რიცხვი ამ პერიოდში და 2000-ან წლებში ძალზე დიდია.

წლების განმავლობაში დაგროვილი თემები და მოტივები ცალმხრივად არასდროს არ ვითარდება – ქართული კინოც ამის მაგალითია. რაც არ უნდა ბევრი ვილაპარაკოთ ნარკომანიისა და დამნაშავეობის თემაზე, თუ ის აქტუალურია რომელიმე ისტორიულ მონაკვეთში, ესე იგი ამის წინაპირობაც არსებობს. ისევე, როგორც ნებისმიერი ქვეყნის დეკლარირებულ ხელოვნებაში. ამ ვრცელ სპექტრში არ მოვიაზრებთ ეტაპებს, როდესაც კინოში ესა თუ ის თაობა საკუთარი სათქმელის მეტაფორულ, ადეკვატურ შესატყვისს პოულობდა. სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ერთი, კონკრეტული ასპექტი გვაინტერესებს: როდის მოხდება თანამედროვე ქართველი ადამიანის ცნობიერებაში, შედეგად კი ხელოვნებაში (ხოლო შემდეგ, მედიაშიც), პიროვნების თავისუფლების ძირეული გააზრება. ალბათ, საკითხის ამგვარი ფორმულირება კატეგორიულად ჟღერს, მაგრამ თანამედროვე ქართული „საჯაროობა" იმსახურებს მისთვის დამახასიათებელი სნობიზმისა და პრიმიტივიზმის საფუძვლიან კრიტიკას.

მრავალი ინფორმაციული თუ ინტუიციური გამოცდილების მიუხედავად, ჩვენი თანამემამულე, თავისუფლების არსის გასაცნობიერებლად არა საკუთარ თავს, არამედ საზოგადოებრივ სივრცეს მიმართავს. თან იმგვარად, რომ არც

კი აღვიძებს საკუთარ თავში ბუნებრივი პროტესტის იმპულსს, არ ცდილობს, გამიჯნოს პიროვნული, ვთქვათ, სრულიად ინტიმური ინტერესი იმისაგან, რასაც მას გვერდით მდგომი სთავაზობს. იგივე ტენდენცია აირეკლება ტელე და კინოხელოვნებაშიც. აღნიშნული პრობლემა არ გახლავთ ერთადერთი, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე ხელოვნების საყოველთაოდ ყბადაღებული ფინანსური არასტაბილურობა. დღევანდელ საქართველოში, შემოქმედი ცდილობს ყველაფერი, რაც მისთვის საინტერესო გმირს ეხება, მრავალპლასტიანობის მიზნით, ნიჰილიზმის ზოგად ინერციას დაუმორჩილოს. ხშირად არც უფიქრდება გმირის პიროვნული ნიშან-თვისებების წაშლის მიზეზებს. რა არის ეს, თუ არა საკუთარ თავში მიძინებული დამოუკიდებლობის რესურსის ანარეკლი?

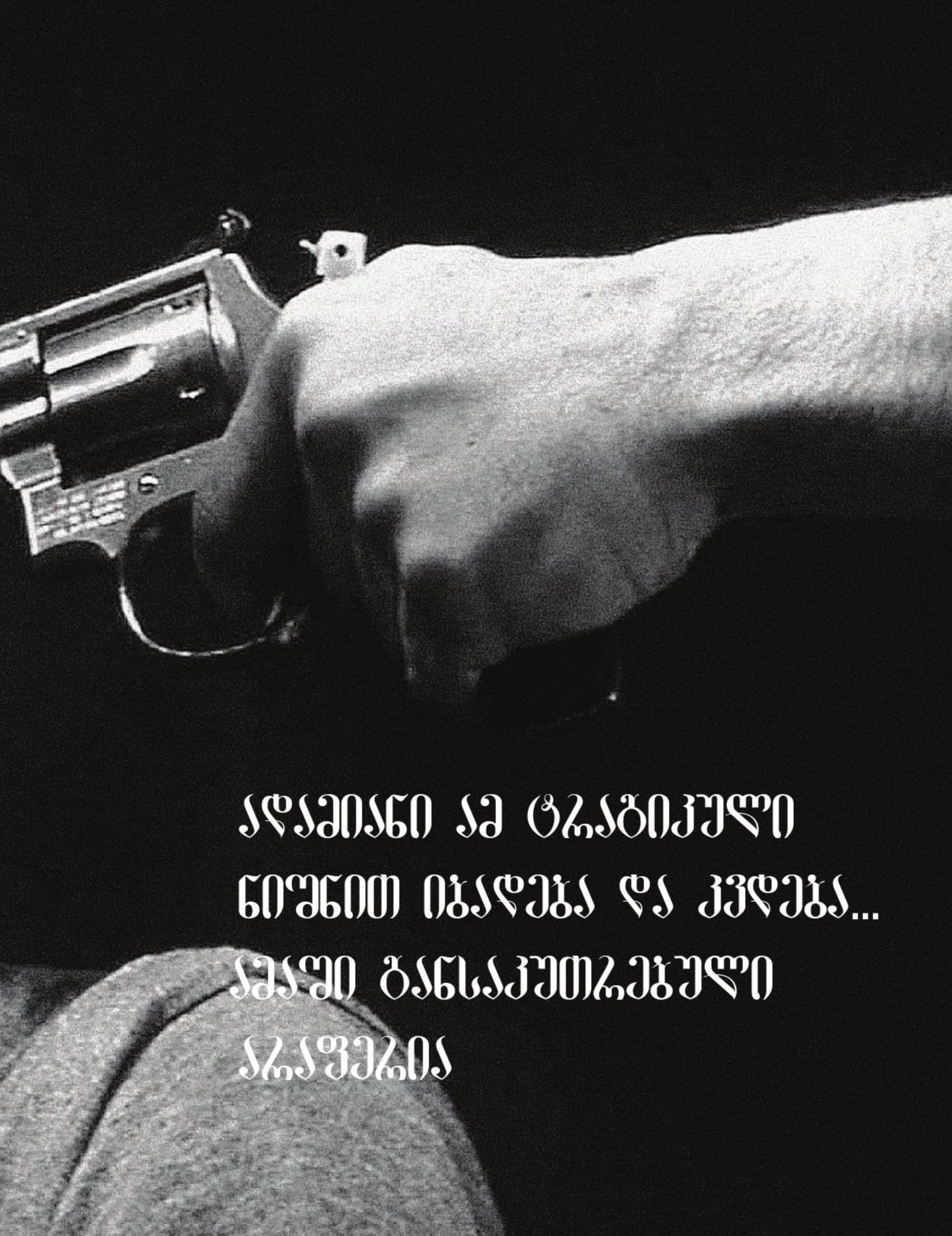
თითქოს უჩვეულოდ ჟღერს, მაგრამ ინდივიდის მიერ საკუთარი თავის ძიება (კვლავ მარადიული პრობლემა), განსაკუთრებით არაერთგვაროვნად და ამავე დროს, საზოგადოებასთან კონფლიქტის სრული გააზრებით, იგრძნობა იმ კინემატოგრაფისტთა ფილმებში, ვინც აღარ ცხოვრობს საქართველოში, მაგრამ აქ ცხოვრების პერიოდში კარგად გაეცნო ამ სინამდვილეს და არც ამჟამად გრძნობს მას სხვაზე ნაკლებად. გელა და თემურ ბაბლუანები, ალეკო ცაბაძე, დიტო ცინცაძე – ყოველი მათგანი სხვადასხვა კონცეპტუალურ, სახვით-ფორმისეულ-კინონაწარმოებს ქმნის. ჩვენთვის საინტერესო თემასთან კავშირში კი, აშკარად დავინახავთ გმირისა და პიროვნული დამოუკიდებლობის ხედვის მკვეთრად გამოხატულ პოზიციას, სურვილს – გმირის ინდივიდუალიზმიდან გამომდინარე, დაიწყოს მაყურებელმა საზოგადოებრივ-სოციალური პრობლემების გააზრება და არა პირიქით. სწორედ გმირი, ადამიანი გახდეს მაძიებელი, საკუთარი სურვილების „საპატიო დამცველი'' და არა პირიქით. თავად გმირმა გადაწყვიტოს, ემსახუროს საზოგადოებას, თუ არა. ხსენებულ რეჟისორთა ბოლოდროინდელ ნამუშევრებში: „მემკვიდრეობა" (თემურ და გელა ბაბლუანები), „13" (გელა ბაბლუანის სარეჟისორო დებიუტი), „დაპირება" (დიტო ცინცაძე), „რუსული სამკუთხედი" (ალეკო ცაბაძე), არა მხოლოდ გმირის, არამედ იმ სამყაროს სრულიად დამოუკიდებელ გააზრებას ვაწყდებით, სადაც ადამიანებმა, საზოგადოებრივ აზრს ისევ და ისევ უნდა გამოუცხადონ პროტესტი.

რატომ იცვლება სწრაფად და ეფექტურად, პოზიტიური მიმართულებით, ადამიანის მიერ საკუთარი უფლებების აღქმის კუთხე იმ შემთხვევაში, როდესაც კინემატოგრაფისტი განსხვავებულ სამოქმედო სივრცეს ეხება, თუნდაც ეს შეხება პერიოდულ ხასიათს ატარებდეს?

თუ ზედაპირულ ანალიზს მოვახდენთ, ერთ-ერთ მიზეზად შეიძლება ქართული თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თემატური ინფანტილიზმი დასახელდეს, დამოუკიდებლად იმისაგან, რამდენად აქტიურია ამ მხრივ სივრცე, რომელიც შემოქმედმა კონკრეტულ დროით მონაკვეთში აირჩია (ან იძულებული გახდა აერჩია). ეს ერთგვარ გულუბრყვილო, მოზარდისათვის დამახასიათებელ თავისებურებასაც წააგავს. იგი ბოლომდე თავისუფლდება „მოთვალთვალის" კომპლექსისაგან მხოლოდ იმ დროს, როდესაც დარწმუნებულია, რომ გარკვეული დროის მანძილზე, საკუთარ სურვილებსაა მინდობილი.

სრულიად ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტის, გელა ბაბლუანის სადებიუტო ფილმი „13", შორსაა დასავლური ფსევდოსინამდვილის იმ ნიშნებისაგან, რომელთაც სამწუხაროდ, ასე ხშირად ვხვდებით სასწავლო-სადებიუტო ფილმებში (არა მხოლოდ ქართულში).

ახალგაზრდა გმირი, ნახევრადმისტიკურ სამყაროში, ასკეტური, ბანალური და არაკომფორტული ყოფიდან ხვდება. სამუშაოდ მისული, ერთ-ერთი სახლში სხვენზე გადაინაცვლებს და ფატალურ-მისტიკური თამაშის წესებსაც ეცნობა. თუმცა, მთავარი დრამატუ-


ადამიანი ამ ტრაგიკული
ნიშნით იბადება და კვდება...
ამაში განსაკუთრებული
არაფერია

ლი ფაქტორი ის გახლავთ, რომ არა მხოლოდ ეცნობა, არამედ მის წრეშიც ჩაებმება. სიკვდილთან და ყოფის მომაკვდინებელ ერთფეროვნებასთან თამაშში, ფსიქოემოციური ჯაჭვის ლოგიკით გვითრევს. ფატალიზმი ხელოვნებისთვის მნიშვნელოვანი და მუდმივად ცვალებადი თემაა, მაგრამ ძალიან რთულია ამ თემის ირგვლივ შესაბამისი სამყაროს, მცირე მოდელის შექმნა. გელა ბაბლუანის გმირები კი ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი ადამიანები, თითქოს ცხოვრებისაგან განყენებულ გარემოს ირჩევენ და ბედისწერას, როგორც რეალურად არსებულ გმირს, ისე ეპაექრებიან. მ. ლერმონტოვის, შ. ცვაიგის, ა. კამიუს და უამრავი სხვა მწერლის მოტივებში ჟღერდა ფატალიზმი, როგორც ძალა, როგორც ვნება, რომელმაც კაცობრიობას მრავალგზის უჩვენა საკუთარი თავი სარკეში. კინემატოგრაფშიც, ფერწერასა და თეატრშიც, არაერთგზის განმეორებულა იგივე თემა. მაგრამ, არასდროს არ კარგავს აქტუალობას და არ ხდება მოსაბეზრებელი მისი სხვადასხვა ვარიაცია.

გ. ბაბლუანის პირობითი სამყარო ამავე დროს რეალურად ხელშესახებია: ხელმოცარული გმირები, დაძაბული და სახიფათო რიტმი ცხოვრების, არსებობისთვის ბრძოლა პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით, ყოველივე ეს იმდენად ძუნწად გამოიყურება მხატვრული ეფექტების თვალსაზრისით, რომ რთულია დაიჯერო, საიდან იქმნება ის დაუმორჩილებელი რიტმი, რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორის ნამუშევარს ახასიათებს. ეს მცირებიუჯეტიანი ფილმის ერთ-ერთი მაგალითია, რომელიც ყოველგვარ გარეგნულ მასტიმულირებელ გაფორმებასაა მოკლებული: არც დევნა წარიმართება დიმნამიკური მონტაჟის მეშვეობით და არც მოულოდნელობის შემოთავაზება ხდება წვრილმანებში. მაგრამ მოულოდნელია თავად ის რეალიზმი, რომელსაც დაუჯერებლად დრამატული გარემო ატარებს საკუთარ თავში.

როგორც ხშირად ხდება სადებიუტო და მცირებიუჯეტიან ფილმებში, ამჯერადაც, მთავარ როლს არაპროფესიონალი მსახიობი (გიორგი ბაბლუანი) ასრულებს. შემსრულებლის ფუნქცია, მოცემულ თემაზე იმპროვიზაცია, მოგეხსენებათ, სწორედ პროფესიონალი კინომსახიობის მთავარ უნარ-ჩვევებში მოიაზრება, მაგრამ კინომ თავისი არსებობის მანძილზე, დააკონკრეტა არაპროფესიონალი მსახიობის, როგორც შესაძლებელი და გამართლებული მხატვრული მოვლენის დანიშნულება. ეს პრაქტიკა ძალზე ფრთხილ დამოკიდებულებას, მკვეთრ კონცეპტუალურ ამოცანას მოითხოვს ავტორისაგან.

ფილმში „13", გარდა ნათელი დრამატურგიული კონცეფციისა, ფორმასა და ჩანაფიქრს შორის, ახალგაზრდა ავტორის წმინდა ინტუიტიურ ჰარმონიულ თანხვედრას ვგრძნობთ. ფატალისტის მარადიული შინაგანი, თუნდაც უტყვი ბორგვა, თანამედროვეობის ტყვე ახალგაზრდა კაცის განცდის ორგანული ნაწილია. როგორ ხდება მისი დისკომფორტის არსის გახსნა, ან რატომ არის მთავარი გმირი ასე შემაშფოთებლად მშვიდი? იქნებ ეს გელა ბაბლუანის მიერ დანახული ტყვეობის ახალი, ჩვენთვის ნაცნობი, მაგრამ გაუცნობიერებელი წესია? ფილმის პერსონაჟები უტყვი, დაძაბული მზერით აკვირდებიან ერთმანეთს და სიკვდილთან თამაშის წესებს სთავაზობენ ურთიერთს. ფირი შავ-თეთრია, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ყოფის სიმარტივის შეგრძნებას.

საკუთარი ყოფის, ინტერესების, ფატალიზმის ტყვეა ნებისმიერი მოქმედი გმირი, რომელსაც ეკრანზე ვხედავთ, სასოწარკვეთილი მოთამაშეები და ნამდვილი მებრძოლები, ადამიანის სიცოცხლით მოვაჭრენი და უბრალოდ მძაფრი შეგრძნებების მაძიებელნი – ყოველი მათგანი ერთსა და იმავე მანკიერ წრეში მოქმედებს. ეს წრე კი პირობითიცაა და ზოგადიც, რეალურად არსებულიც – მივარდნილ ადგილას გამართული შეჯიბრის პოლიგონი და ცხოვრებისეული სისასტიკის მეტაფორაც. უცნაურია, მაგრამ იშვიათად ჟღერს ასეთი მძაფრი მოტივები ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებაში. მით უმეტეს, რომ გელა ბაბლუანის ფილმი არ ატარებს პირობითობის პრეტენზიული განზოგადების ნიშნებს. განზოგადების სივრცე თავისთავად იბადება, ასოციაციები და კავშირებიც თავისთავად წარმოიქმნება, როდესაც ამ სახიფათო თამაშში ჩართული ახალგაზრდა მთავარი გმირი, უბრალოდ ინერციით მიჰყვება ომს თვითგადარჩენისთვის, ბედის მიერ გაჩენილი ორაზროვანი შანსისთვის, ძირეულად შეცვალოს საკუთარი ოჯახის ყოფა.

როგორც ჩანს, არც ბედისწერის გარდაუვალობის მოტივია მხოლოდ ის, რაც ფილმის საწყისს და ფინალს აერთიანებს. უბრალოება ქცევაში, საქციელის მოტივაციის მისტიფიცირება – ყოველივე ეს არ ტოვებს თვითმიზნის შთაბეჭდილებას. როგორც ჩანს, ახალგაზრდა ავტორი პიროვნების ცნობიერების თავისუფლების პრობლემისა და მარტოობის თემის სრულიად დამოუკიდებელ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. საქართველოში დროებით ჩამოსული გელა ბაბლუანი, ერთ-ერთ მეტად სიტყვაძუნწ ინტერვიუში ამბობდა, რომ ამ უპრეტენზიო მცდელობაში (იგულისხმება ფილმი „13"), უფრო მეტად, თემის თვითგანვითარების პროცესს გრძნობდა, ვიდრე გამიზნულ და აქტიურ, მოსალოდნელ ქმედებებს. ვფიქრობთ, ეს საკმაოდ ნათელი ფორმულირებაა იმისა, რასაც ჩვენ ავტორისეულ კონცეფციას ვუწოდებთ.

თავად ფილმის გმირთა ურთიერთდამოკიდებულების ფორმაც, სწრაფად და იმპროვიზაციულად იცვლის სახეს: მდორე და მძიმე ნიჰილიზმი, რაც ასე დამახასიათებელია დასავლური ახალგაზრდული კინემატოგრაფისათვის (განსაკუთრებით მკვეთრ ფერებში, ამაზე თბილისის კინოფესტივალზე ჩამოტანილი ფილმები მეტყველებდნენ), პროტესტისა და ფატალურობის ახალ ნიშნებს იძენს. ეს ორი, ხანდახან ურთიერთგამომრიცხავი ცნება, გელა ბაბლუანის ნამუშევარში, ერთი მთლიანი განწყობის ფონია. ეს გახლავთ კინემატოგრაფისათვის სასურველი პოლიფონიური ჟღერადობის მარტივი მაგალითი, ან ის, რასაც დროდადრო „ერთი ამოსუნთქვით ნახვას" ვუწოდებთ. გ. ბაბლუანის ახალგაზრდა

გმირი, საკმაოდ რთული ამოცანის წინაშე დგება – მისი ცხოვრება ორ განზომილებაში წარიმართა და ორივე წინა ხედზე ამაოებისა და პროტესტის დაპირისპირებას გვთავაზობს.

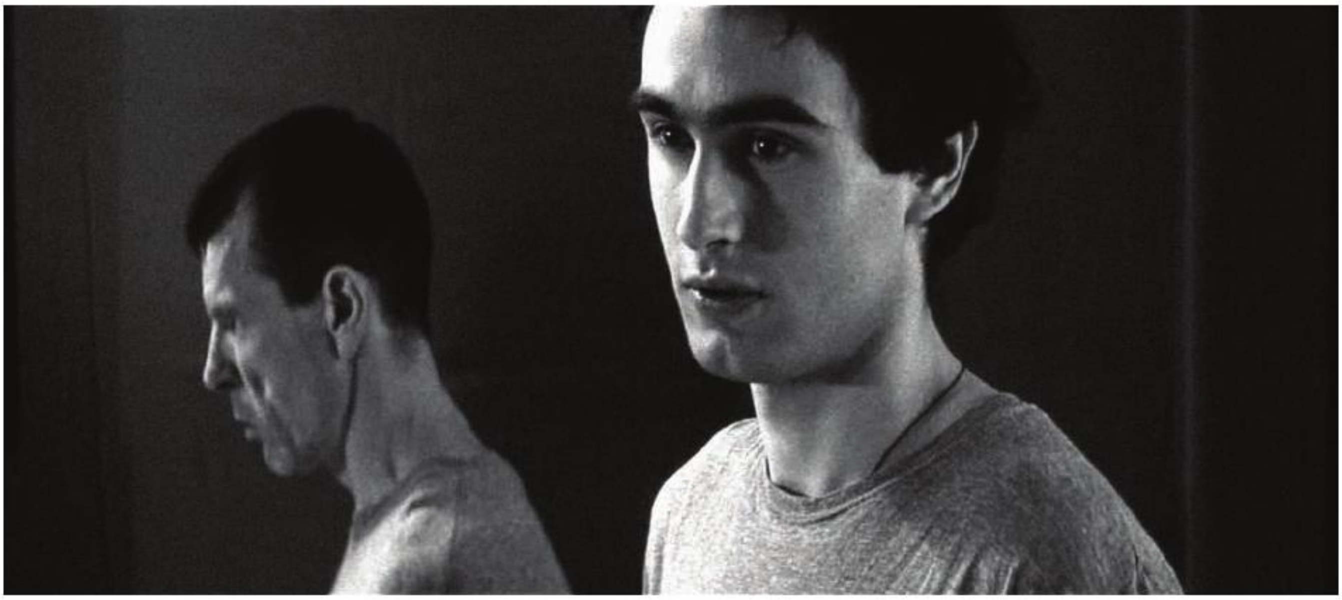
ეს დასავლური სამყაროა, თუმცა მხატვრული განზოგადების დაუწერელი კანონებიდან გამომდინარე, ავტორი არსად არ ახდენს ამ ფაქტის უმიზნო პედალირებას. მარტოობაზე საუბრისას არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ ეს პრობლემა ხელოვნების ისტორიის კუთვნილებაა ოდითგანვე, ჩვენ მხოლოდ მის სახეცვლილებას, აღქმის თავისებურებას ვადევნებთ თვალს და რაც უფრო ბერდება კაცობრიობა, მით უფრო საინტერესოდ, მტკივნეულად ჟღერს ადამიანის ცნობიერებაში მარტოობის თემა.

ადამიანი ამ ტრაგიკული ნიშნით იბადება და კვდება... ამაში განსაკუთრებული არაფერია, მაგრამ მოაზროვნე კაცობრიობა, მარტოობასთან ბრძოლას უამრავი ცნობიერი თუ ყოფითი საშუალებებით ახერხებდა. ფილმი „13"-ს გმირი კი სპონტანური სიტუაციებით იწყებს ფატალური განწყობის მარტოობასთან გაიგივებას.

ქართული და დასავლური ცნობიერების კარდინალურად სხვა, სოციალურ ჭრილში ინტერპრეტაციას გვთავაზობს რეჟისორი დიტო ცინცაძე თავის ბოლო ნამუშევარში „დაპირება". მოქმედებას თანამედროვე თბილისში, დევნილთა ერთ-ერთ საცხოვრებელ კომპლექსში, თბილისის ზღვაზე და უცხოელი დიპლომატის ბინაში გადავყევართ. მოზარდი გოგონას, საშას და მისი უნებლიე მფარველის, კონფლიქტით დაწყებული შეხვედრა, მალე მათ დამეგობრებაში გადაიზრდება. ეს ურთიერთობა ოდნავ „ველური" საშას პიროვნების შეცნობა-შეცვლას უნდა ემსახურებოდეს. ყოველ შემთხვევაში, მაყურებელს აშკარად უჩნდება ამგვარი განცდა.

უზნეო ცხოვრებას შეჭიდებული ადამიანები კი, საშას „მეგობრები", უცხოელის კოლეგები, თუ მისი სექსუალური პარტნიორი ქალი, ყველაფერს გააკეთებენ იმისათვის, რათა ეს ურთიერთობა გაწყდეს და მამაკაცი იძულებული გახდეს, სამუდამოდ დატოვოს საქართველო. ამ ბრძოლაში, თითქმის ნებისმიერი ხერხია მისაღები: ძალადობა, შანტაჟი, ნიმფომანიაზე ფარული მინიშნებები და ასე შემდეგ. ფილმის ავტორები მაქსიმალურად ცდილობდნენ გვერწმუნა, თუ რაოდენ სუფთა და არაანგარებიანი გახლდათ უცხოელის ზრუნვა გოგონაზე. რამდენად საინტერესოა თავად საშას დამოკიდებულება მფარველის მიმართ და ასევე აბსოლუტურად მოკლებულია ავ ზრახვებს. მაგრამ, რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა ჟღერდეს, ამ კეთილშობილი დამოკიდებულების მხატვრული ინტერპრეტაცია, ვერ სცდება სქემატურ, შიგადაშიგ ნაძალადევ ხერხებს. ასე მაგალითად, ჩვენთვის ძნელია გავიაზროთ, შემდეგ რეალურად აღვიქვათ ამ ურთიერთობის ფსიქოლოგიური სიღრმე (რაზეც პრეტენზია ავტორთა მხრიდან აშკარად შეიმჩნევა), როდესაც საშასა და მისი მფარველის ირგვლივ არსებული ქართული სინამდვილე, მხოლოდ აგრესიული ფსიქოზის ნიშანთა მატარებელია. რა თქმა უნდა, სამწუხაროდ ეს სინამდვილე მართლაც არსებობს ჩვენს გარშემო – მისი მხატვრული განზოგადება, ამბიციური მსაჯულის პოზიციიდან ხდება. უცხოელს აშანტაჟებენ, ბინძურ მიზნებში სდებენ ბრალს, მიუსაფარ საშას ინტერესებს საბაბად იყენებენ და ყოველივე ეს, როგორც ითქვა, აქტიურად გამოხატული აგრესიით, ბოროტმოქმედის გამომეტყველებით მომზირალი პერსონაჟების მიერ ხორციელდება.

ფილმის დასაწყისში, ავტორები გვამცნობენ, რომ ამ ამბავს მართლაც ჰქონდა ადგილი ქართულ რეალობაში. უცნაური ამ განცხადებაში არაფერია. არათუ მსგავსი, თავისი დაუნდობლობით, ბევრად მძიმე სისასტიკეც ჩვეული მოვლენა გახლავთ დღევანდელობისა.



როდესაც საქართველოდან წასული რეჟისორების აღქმის თავისებურებანი ვახსენეთ, არ გვიგულისხმია მხოლოდ გამძაფრებული ნეგატივიზმი, ან პირიქით, არაობიექტური ნოსტალგიის შედეგები მხატვრულ ნაწარმოებში.

მაგრამ, მისი ეკრანზე გადატანა, დაგვეთანხმებით, მნიშვნელოვან სიფრთხილეს, განზოგადების უნარს მოითხოვს. სხვათა შორის, იგივე რეჟისორის ერთ-ერთი ადრეული ნამუშევარი, ფილმი „ზღვარზე", სწორედ გულწრფელობით, პრობლემის მხატვრული გააზრებით გამოირჩევა. მით უმეტეს, ორმაგად სამწუხაროა ის დამოკიდებულება, რაც ბოლო ნაწარმოების მიმართ გვიჩნდება. გავიხსენოთ ფილმის ერთ-ერთი ეპიზოდი, სადაც საშას „მეგობრები", საოცრად აგრესიული ახალგაზრდები, უცხოელს გარკვეულ თანხას სთხოვენ იმის სანაცვლოდ, რომ არ მისცემენ „ოფიციალურ ხასიათს" მისი და საშას ურთიერთობას. ხსენებული ადამიანები ამას დაუზუსტებელი „ორგანოს" სახელით აკეთებენ. მსახიობი გიორგი გურგულია, მისთვის დამახასიათებელი ხაზგასმული მანერულობით (რაც, რა თქმა უნდა, რეჟისორის მიერ დასახული მიზნის შედეგია), ცდილობს დაარწმუნოს უცხოელი მის გამოუვალ მდგომარეობაში. მოქმედება მთავარი გმირის სახლის წინ ვითარდება. მომხდურთა აგრესია აშკარად უტრირებულია. უცხოელის სამართლიანი აღშფოთება, დაახლოებით, ავანსცენაზე გამოსული მოქალაქის წამოძახილებს გვაგონებს, მაშინ, როდესაც, ვიმეორებთ, მსგავსი ფაქტები არც უჩვეულო მოვლენაა და არც ავტორთა წარმოსახვის ნაყოფი. ეს ფილმი ერთ-ერთია იმ ფილმთაგან, რომელებიც ორმაგი სინამდვილის მოტივს სთავაზობენ მაყურებელს, მაგრამ განვითარებულს სოციალური ცვლილებების ზღვარზე. ამ თემის განზოგადება ასევე არ შეიძლება მხოლოდ ქართულ სინადვილესთან კავშირში, ვინაიდან ანგარებისა და უთანასწორო სოციალური სინამდვილის მოტივები ზოგადსაკაცობრიოა, მაგრამ მისი პირობითი სივრცე, ბევრად უფრო ვიწროა, ვიდრე ბაბლუანის „13"-ში.

როდესაც საქართველოდან წასული რეჟისორების აღქმის თავისებურებანი ვახსენეთ, არ გვიგულისხმია მხოლოდ გამძაფრებული ნეგატივიზმი, ან პირიქით, არაობიექტური ნოსტალგიის შედეგები მხატვრულ ნაწარმოებში. ჩვენ ხაზგასმით მივუთითეთ იმ საინტერესო, საგულისხმო ფსიქოლოგიური მეტამორფოზის შესახებ, რაც მხატვრის, შემოქმედის მიერ მიჯაჭვულობის კომპლექსისაგან განთავისუფლებას ახლავს თან.

როგორც ვხედავთ, ეს პროცესი მართლაც არაერთგვაროვანია და გამოვლინების უამრავ ხერხს პოულობს. ფაქტი კანონზომიერია. ხელოვნებაში მოღვაწე ადამიანთა უმრავლესობა, როგორც წესი, გამოცდის საკუთარ თავზე იმ ტენდენციებს, რაზეც ზემოთ ვამბობდით.

დაინტერესება ადამიანის ღირსების ნიშანთა სხვადასხვაობით იმდენად მნიშვნელოვანი თემაა, რომ მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურაში ნებისმიერი მცირე ან ნაკლებად მცირე თემის განვრცობის შესაძლებლობას ქმნის. თუ ავტორი ფლობს შესაბამის მსოფლმხედველურ, წარმოსახვით პოტენციას, მაშინ ამ მიმართულებით აზროვნება კომპლექსურია თავისი ბუნებით, მაგრამ ხშირად საპირისპირო სურათსაც ვაწყდებით. კვლავ დიტო ცინცაძის ფილმს მოვიშველიებთ. ამჯერად, გვერდითი მოტივები საერთოდ ვერ განვითარდა, როგორც მხატვრული ჩანაფიქრის შედეგი. მთავარი გმირები, თითქოს დროდადრო დეკლარირებას ახდენენ იმ მტკივნეული მძიმე პრობლემებისა, რომლებიც მართლაც ჩვენი სინამდვილის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენენ.

შედარებით ადრეულ ნამუშევრებში, „სტუმრები" და „ოჯახი", დ. ცინცაძე, გარდა ქართული საზოგადოებისთვის ჩვეული და მართლაც საინტერესო თემებისა, ნაწარმოების ფორმის ძიებასაც დიდ ყურადღებას უთმობდა. ქრონიკის სახით გაცოცხლებული მხატვრული თხრობა, ფილმში „სტუმრები" და მდორე მონტაჟით, მაგრამ დრამატული ურთიერთობებით საინტერესო „ოჯახი", თითქოს ხსენებული ძიების გამართ-

ლებას გვპირდებოდა. „დაპირება“ კი, სამწუხაროდ, ფორმალურ-მანერული, პრეტენზიული ტემპო-რიტმით ვითარდება, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ერთგვარ წყენას ამ, გავიმეორებთ, მეტად მტკივნეული თემის მხატვრული გააზრების, წარმოჩენის არასრულყოფილების გამო.

ქართველ მაყურებელს, ალბათ, არასოდეს დაავიწყდება ის რეზონანსი, რომელსაც ალეკო ცაბაძის ფილმები იწვევდნენ აგრესიულად და პოზიტიურად განწყობილ მაყურებელში. მან, ერთ-ერთმა პირველთაგანმა მოახერხა საოცარი სინამდვილით, ბუნებრიობით, უტყუარი დამაჯერებლობითა და ამავე დროს, დაუნდობლობით ეთქვა საზოგადოებისათვის ის, თუ რას ფიქრობს მის მიერ დაკანონებულ, ნორმადქცეულ ყოფაზე. სწორედ ამის გამო, (მისი დებიუტი კინოში მხატვრული ფილმი „ლაქა“), 80-იან წლებში ყველაზე პრიმიტიულად მოაზროვნე, „ზნეობის სადარაჯოზე მდგომი“ ადამიანების სამიზნედ იქცა. ნაკლები მასშტაბებით, მაგრამ მაინც შეირისხა მოგვიანებით გადაღებული ფილმი, – „ღამის ცეკვა“. ქართველი მაყურებლის ნაწილი, ისე ხვდებოდა მის გვერდით არსებული ფსკერის მხატვრულ ასახვას, თითქოს პირველად შეიტყო ამის შესახებ და არ იცის, რა საჭიროა ძალადობის დემონსტრირება, თუნდაც ასეთი რამ მართლა ხდებოდეს, რეალურ ცხოვრებაში. რატომ უნდა შეწუხდეს მაყურებელი იმის ცქერით, რასაც ყოფაში არასოდეს მიიჩნევს საკუთარ პრობლემად.

ისევე, როგორც ადრეულ პერიოდში, ამჯერადაც ალეკო ცაბაძემ თანამედროვე სინამდვილის ის მკაცრი წერტილი ამოირჩია, რომელიც არასდროს არ შეიძლება იყოს ერთმნიშვნელოვანი. „რუსული სამკუთხედი“, საბჭოთა კავშირის ნგრევის შემდეგ განვითარებული მოვლენების შესახებ, კერძოდ, ჩეჩნეთის ტრაგედიის მსხვერპლთა, დამნაშავეთა და ახალი თაობის მძიმე ხვედრზე გველაპარაკება. მარტივი სამკუთხედი, ასევე მარტივად და ცაბაძისათვის დამახასიათებელი არააგრესიული სისასტიკით ითრევს ადამიანებს ჩაკეტილ წრეში. სრულიად ახალგაზრდა გამომძიებელი, სტაჟიორი (მსახ. ანდრეი ტკაჩენკო), დიდი ენთუზიაზმით და პატრიოტიზმით, რომელიც „მას ასწავლეს“, როგორც თავად ამბობს, იკვლევს უცნობი მკვლელის საქმეს. მკვლელი უსწორდება ყველას, ვისაც კი კავშირი ჰქონდა ჩეჩნეთის ომში იარაღით ვაჭრობის ან უბრალოდ ღალატისა და მკვლელობის ფაქტებთან. შურისმაძიებელი, თავის დროზე, ჩეჩნეთის მოქალაქე, სკოლის ყოფილი პედაგოგია. იგი საკუთარი ოჯახის ტრაგედიის, მეომართა ღალატის მონაწილეა. ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც მსხვერპლიდან დაუნდობელ შურისმაძიებლად შეიძლება გადაიქცეს. ამ საშინელებას ეწირებიან დამნაშავენიც და უდანაშაულონიც. თითქოს, ტრადიციული, ერთი შეხედვით ჩვეული, ბანალური სიუჟეტური ქარგაა.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ის უტყუარი ალღო, რომლის წყალობითაც, ალეკო ცაბაძის სამსახიობო არჩევანს, ჩვენი დროებისათვის ნანატრ მოვლენად ქცეულ რეალიზმამდე მივყევართ. „ლაქა“-დან მოყოლებული, ამ ბოლო ნამუშევრით დამთავრებული, არათუ მთავარი, არამედ ეპიზოდური როლების შემსრულებლები, ფაქიზი, ფრთხილი დრამატული სიზუსტით გამოირჩევიან. მიუხედავად იმისა, რომ ამ რეჟისორის ნაწარმოებები მუდმივად მძიმე, ტრაგიკული ინტონაციების მატარებელია, მისი დამოკიდებულება სათქმელისა და გმირების მიმართ, იმდენად ნათელია, იმდენად სწრაფად გამოიკვეთება ხოლმე ამა თუ იმ სოციალური გარემოს საფუძვლიანი ცოდნა, მისი შეგრძნება, რომ პათეტიკური მოტივებისათვის ადგილი აღარსად რჩება. ავტორი, კინოროლზე მუშაობისას, მსახიობის შინაგან რესურსებზე ამახვილებს ყურადღებას – შთაბეჭდილება დაახლოებით ასეთია. თავისთავად, ეს კინემატოგრაფის სპეციფიკის შემადგენელი, ძალზე მარტივი ნიშანია, თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ ჩვენი მაყურებელი სხვა შემთხვევებში განებივრებულია ამ სისადავით.

ალეკო ცაბაძე არ ეძებს დამნაშავეს – ეს იშვიათი საავტორო პოზიციაა. პოზიცია, რომელიც ხელოვანისთვის მუდმივი შინაგანი ბორგვის საგანია. იგივე პოზიციას შევნიშნავდით წინა თაობის რეჟისორთა მცირე ნაწილის ნამუშევრებში, მაგრამ, განსხვავებულ მხატვრულ სივრცეში და განსხვავებულ თემატურ ჭრილში. ასე მაგალითად, ო. იოსელიანის შემოქმედებაზე საუბრისას, საკმაოდ ხშირად ვიყენებთ მისი საავტორო პოზიციის იგივე ფორმულირებას – მოუწესრიგებელ სამყაროში, იგი არასდროს არ ეძებს დამნაშავეს, პირიქით, უყვარს კიდეც თავისი გმირები, ისე როგორც „გზააბნეული ბავშვები“ (ეს სიტყვები ოთარ იოსელიანს ეკუთვნის). თუმცა, ისევე, როგორც ნებისმიერი, ფართო დიაპაზონით მოაზროვნე შემოქმედი, ო. იოსელიანიც შორსაა ვინმეს, ან რაიმეს გაიდეალებისაგან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორმა სულაც არ გადატვირთა ფილმი იმ თემებითა და მოტივებით, რაც ისედაც, თავისთავად იკითხება და ძალზე მტკივნეულია ჩვენი სინამდვილისთვის. ბიბლიური და თანამედროვე სამკუთხედი კვლავ შეიკრა, მაგრამ სრულიად სხვაგვარ სივრცეში, ვიდრე ეს ფილოსოფიური სპექტრია.

როგორც ვხედავთ, ამ რამდენიმე ფილმისა და ავტორის მხატვრული კონცეფციის მოკლედ მიმოხილვის შედეგად, კვლავ საავტორო პოზიციის, რეალიზმისა და თემატურ-დრამატურგიული მთლიანობის საკითხები გამოიკვეთა, როგორც უმთავრესი, უმნიშვნელოვანესი, ქართველი (და არა მხოლოდ ქართველი) მაყურებლის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესების გასახსნელად. კიდევ უფრო სრულყოფილი სურათის შესაქმნელად კი ამ და სხვა, დასავლეთში შექმნილი ქართველ ავტორთა ფილმების ფორმისეული დინამიკა უნდა მოვიშველიოთ, რაც ვრცელი და შემდგომში ცალკე განხილვის მოტივი იქნება.

›› ქეთევან ტრაპაიძე,
ნათია კოკალეიშვილი

კონფლიქტი რეალობასთან

1921 წლისათვის ბრიტანეთის იმპერია დედამიწის ერთ მეოთხედს აკონტროლებდა. მსოფლიოს პირველი სახელმწიფოსთვის კუნძული ირლანდია უბრალო კოლონიას არ წარმოადგენდა – ის ქვეყნისთვის განსაკუთრებულ და განუყოფელ ნაწილად იყო მიჩნეული. ამიტომ სახელმწიფო განსაკუთრებულად მტიკვენულად აღიქვამდა აქ დაწყებულ განმათავისუფლებელ მოძრაობას, ეს ტერიტორია იაფი საკვებისა და მუშახელის მუდმივ წყაროს წარმოადგენდა. ირლანდია შეიძლება ქცეულიყო დაჩაგრული ხალხებისთვის მაგალითად თავისუფლებისთვის ბრძოლაში. იგი ბრიტანეთისთვის საკუთარ თავსაც ნიშნავდა და სხვასაც, ამგვარი გაორებული დამოკიდებულება იყო მუდმივად.

კენ ლოუჩი არაერთხელ შეხებია ბრიტანეთ-ირლანდიის ურთიერთობებს. 1990 წელს გამოდის ფილმი „ფარული გეგმები“. კონფლიქტი ჩრდილოეთ ირლანდიაში გამწვავდა, ვხედავთ, როგორ იგრძნობა ყველგან ბრიტანეთის მკაცრი ხელი, სახელმწიფო ყველანაირად ცდილობს, შეინარჩუნოს ჩრდილოეთ ირლანდიის ტერიტორია, უკან არაფერზე იხევს, მათ შორის მკვლელობებზეც. ყველა, ვინც ამ დანაშაულებებში სახელმწიფოს კვალს ხედავს, უნდა გაჩუმდეს. თუკი ეს ვერ ხდება, პოლიტიკოსები ადამიანების მკვლელობებზეც ხუჭავენ თვალს. პოლ სალივანის ბუნდოვანი მკვლელობის კვალი სწორედ ძალაუფლების ინსტიტუდებამდე მიდის.

თუკი საუკუნის დასასრულს სახელმწიფო შედარებით მოქნილად ცდილობს თავისი ძალის დემონსტრირებას, ყველაფერი სუფთად უნდა გაკეთდეს, რომ ბრიტანული ხელისუფლება მშრალად გამოვიდეს. საუკუნის დასაწყისში სულ სხვა ვითარება იდგა. კენ ლოუჩის ფილმის „ქარი, რომელელიც ქერის ღეროს აქანავებს“ მოქმედება სწორედ ერთი საუკუნის წინანდელ ირლანდიაში გადადის. ბრიტანელების სადამსჯელო ექპედიციამ მთელი კუნძულზე საშინელი ტერორი დაამყარა, ისჯება ყველა შეკრება, მათ შორის – ფეხბურთის სათამაშოდაც. მუდმივ შიშსა და სისასტიკეში ცხოვრების შემდეგ ადამიანები იწყებენ თვითგამორკვევას. მალევე ხვდებიან, რომ ცხოვრება მეფის მონობის ქვეშ შეუძებელიია და იწყება პარტიზანული მოძრაობა. ძმები ტედი და დეიმონ ოდონოვანები პარტიზანთა რიგებში აღმოჩნდებიან.

გულუბრყვილობა იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ ერთი პარტიზანულ გაერთიანებას შეუძლია კონკრეტულ ცვლილებებამდე მიიყვანოს მსოფლიოს პირველი სახელმწიფო. ეს გაერთიანება არის განზოგადებული სახე იმისა, რაც საერთოდ ხდებოდა. ფილმში მხოლოდ გაკვრით ახსენებენ, მაგრამ ირლანდია ერთგვარად ხდება კატალიზატორი დაპყრობილი ხალხებისებისთვის, იწყება დამოუკიდებლობისთავის ბრძოლა სხვა კოლონიებშიც. სიტუაცია გამოსწორებას აღარ ექვემდებარება, ბრიტანული იმპერიის რღვევის პროცესი დაწყებულია. პარტიზანული მოძრაობის ყველა მოქმედებაზე ხელისუფლება სათანადო რეაგირებას ახდენს, ამიტომაც ცვლის ტაქტიკას, დათმობის პოლიტიკაზე მიდის.

ფილმში ნაჩვენებია ორი ისტორიული მოვლენა – ირლანდიისთვის ავტონომიის მინიჭება და სამოქალაქო ომის დაწყება. ვხედავთ არა მხოლოდ ძალაუფლების ინსტიტუტების, ხელისუფლების, ეკლესიისა და ბიზნეს კლასის თვითგადარჩენისათვის მცდელობებს, არამედ მთავარს – უბრალო ადამიანების ცხოვრებას, რომლებისთვისაც, თუ ირლანდია ეკონომიკურადაც არ ჩამოშორდება ბრიტანეთს, არაფერი იცვლება.

ეს ფილმი ეკრანებზე გამოვიდა 2006 წელს. ეს არის პასუხი მსოფლიოში შექმნილ რეალობაზე, ეს ის დროა, როდესაც ა.შ.შ და მისი მოკავშირეე-

NHS PROPE
Frish

ბი ერაყის კამპანიას ახორციელებენ იმპერიალისტური ავანტურის მიმართ (ლოუჩის სიტყვები). კენ ლოუჩს არაერთხელ დაუფიქსირებია თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება. ერაყის თემას ეძღვნება ასევე ფილმი „ირლანდიული მარშრუტი“ სადაც აშკარავდება ომის აბსურდულობა, რომელიც პირველ რიგში უდანაშაულო ადამიანებს არტყამს.

კენ ლოუჩი მიეკუთვნება იმ თაობას, რომელმაც 60-იან წლებში დაიწყო ფილმების გადაღება. მისთვის და ზოგადად ამ თაობისთვის მთავარი იყო მაქსიმალური რეალისტურობა, ჩვენება იმისა, თუ როგორია საშუალო სოციალური ფენის ცხოვრება, როგორ ებრძვის ყოველდღიურ რუტინაში ჩაძირული ადამიანი უსამართლობებს. ლოუჩს არაერთი ფილმი აქვს გადაღებული იმის შესახებ, თუ როგორ აღმოჩნდება ადამიანები კრიტიკულ და მძიმე სიტუაციებში, და როგორ ცდილობენ თავი დააღწიონ უსამართლობების ლაბირინთს. ეს უსამართლობები კი მრავლადაა: უსახლკარობა (კეთი ბრუნდება სახლში), უმუშევრობა (ეს თავისუფალი სამყარო, ტკბილი თექვსმეტი წელი), უსამართლო კანონმდებლობასთან ბრძოლა (ჭიამაია ჭიამაია), არაადამიანური შრომის პირობები (ნავიგატორები, პური და ვარდები), იმპერიალისტურ სახელმწიფო ინსტიტუტებთან დაპირისპირება (მიწა და თავისუფლება, ქარი, რომელიც ქერის ღეროს აქანავებს) და ა.შ. ამ უკანასკნელში პერსონაჟები არიან პერიფერიული ირლანდიული სოფლიდან, უბრალო გლეხები, რომლებიც არ გამოირჩეოდნენ განსაკუთრებული გმირული თვისებებით, მათთვის მთავარია ცხოვრება, თავისუფალ და მშვიდ ცხოვრებას კი მოპოვება სჭირდება, ეს მძიმე პოლიტიკური ყოფა ააღებინებთ მათ იარაღს ხელში.

ერთ-ერთ ინტერვიუში ლოუჩი აცხადებს: „მთავარია, იყო ერთგული იდეისა და ღირსება არ დაუკარგო პერსონაჟებს. მაშინაც კი, თუ ფილმებში ისინი საშინელ რამეებს სჩადიან, შენ მაინც ყოველთვის უნდა გაგაჩნდეს ადამიანური პატივისცემა მათ მიმართ. მრავალ ფილმში გაქვს განცდა, რომ ისინი სრულიად ექსპლუატირებულნი არიან საკუთარი ემოციებით“. პერსონაჟებთან ასეთი, შეიძლება ითქვას, ჰუმანური დამოკიდებულებით ის უახლოვდება მის თანამედროვე ბრიტანელ რეჟისორს მაიკ ლის.

სახელმწიფო ინსტიტუტებისა და ადამიანის შეჯახების თემას ეხება მაიკ ლის ფილმი „ვერა დრეიკი“. მოქმედებები ვითარდება 50-იანი წლების ლონდონში, ეს ის დროა, როდესაც ბრიტანეთში ტრადიციული მორალი, კონსერვატიულობა კვალვაც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, ოჯახის ინსტიტუტი შეურყეველი ავტორიტეტია, პოლიტიკურ და საზოგადო ცხოვრებაში, რეალური ცვლილებები დაწყებული არაა. 1967 წლამდე მოქმედებდა კანონი, რომლითაც აბორტი დასჯად ქმედებად ითვლებოდა.

აბორტის კრიმინალიზებით პრობლემა არ გვარდება, პირიქით, სამედიცინო მოქმედებები გადადის მიწისქვეშეთში, ისეთ ადგილებში, სადაც ჰიგიენის ნორმები არაა დაცული და ამ პროცედურებს ახორციელებენ ძირითადად არაპროფესიონალები. სახელმწიფოს დამსჯელის ფუნქცია აქვს აღებული, ნაკლებად ზრუნავს სოციალურ საკითხებზე, თითოეული ადამიანისთვის ელემენტარული კეთილდღეობის შექმნაზე, უკვე დაბადებულ, უსახლკარო ბავშვებზე და ამ დროს გამოდის ჯერ არდაბადებულთა უფლებების სადარაჯოზე. საბოლოოდ კი მიზანი – დაიცვან სიცოცხლე – ცინიკურია, რადგანაც ვერც ერთს იცავენ და არალეგალური აბორტებით ქალთა სიკვდილიანობაც მატულობს.

შორეულ 1942 წელს კარლ თეოდორ დრეიერი შეეხო ამ თემას და გადაიღო კულტურფილმი „დედები“. როგორ უნდა ეხმარებოდეს სახელ-

მწიფო მიუსაფარ და გაჭირვებაში მყოფ მარტოხელა დედებს, ბავშვის დაბადება ყველასთვის სასიხარულო მოვლენას უნდა წარმოადგენდეს, სახელმწიფო კი გაჭირვებაში მყოფებს ეხმარებოდეს და არ დაუშვას ახალი სიცოცხლის არდაბადება სოციალური უსამართლობის გამო. დრეიერმა აბორტის კეთების მთავარი მიზეზი ყოფას დაუკავშირა.

მაიკ ლისთან ვერა დრეიკი განეკუთნება საშუალო სოციალურ ფენას. ჰყავს ოჯახი, ქმარი, შვილები, ერთი შეხედვით, ის არაფრით გამოირჩევა საზოგადოების სხვა წევრებისგან. მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით; მისთვის მთავარია გაჭირვებაში მყოფი ქალების დახმარება, ამიტომ აკეთებს აბორტებს, რისთვისაც არანაირ ანაზღაურებას არ იღებს. მას შემდეგ რაც ერთ-ერთი შემთხვევა გამოაშკარავდება, პოლიცია ვერას სახლიდან აიყვანს. ირკვევა, რომ ვერა უანგაროდ ჩადის ამ საქციელს. რაც ყველასთვის გაუგებარი აღმოჩნდება. საზოგადოდ მიღებული აზრია, როდესაც ადამიანი შეგნებულად მიდის კანონდარღვევაზე, მან რაღაც მატერიალური სარგებელი უნდა ნახოს.

მაგრამ ვერას შემთხვევაში ეს ასე არაა, ამიტომაც ის ბოლომდე უცხო ხდება ყველასთვის, შვილები ზურგს აქცევენ არა იმიტომ, რომ მოხუცმა დედამ კანონი დაარღვია, არამედ იმიტომ, რომ კანონდარღვევის ლოგიკა გაუგებარია მათთვის, დედა, რომელთან ერთადაც მთელი ცხოვრება გაატარეს, ის არ აღმოჩნდა, ვინც ეგონათ; ფიქრობდნენ, ბოლომდე შესწავლილი ჰყავდათ, მაგრამ მოტყუვდნენ, აღმოჩნდა, რომ მოხუცი დედის მსოფლხედველობა მათთვის უცხოა. ვერც პოლიციელები, ვერც ქალთა კოლონიაში მყოფი სხვა პატიმრები ვერ ხვდებიან დანაშაულის არსს, ქმარიც კი მხოლოდ იმიტომ უჯერებს, რომ უყვარს. საბოლოოდ მისთვისაც გაუგებარია ვერას საქციელი. ამით ერთი რამაა ნათქვამი – საზოგადოებისთვის უანგარო სამსახური, ქალის ტკივილის გაზიარება – უცხოა. მხოლოდ ვერამ იცის, რატომ ჩადის ამას, მას არ შეუძლია, გაჭირვებული ქალი დატოვოს მარტო, მასაც ხომ იგივე ამბავი გადახდა ოდესღაც... ის თანახმაა გააკეთოს აბორტი და ამ გზით დაუპირისპირდეს უსამართლო კანონმდებლობას.

სახელმწიფოსა და ძალაუფლების ინსტიტუტებისთვის მოხუცი ვერა ისეთივე საფრთხეს წარმოადგენს, როგორც ირლანდიელი პარტიზანები ზემოდ ნახსენებ ლოუჩის ფილმში. მან გაბედა და სახელმწიფოს დაარტყა ყველაზე მტკივნეულ ადგილას, უსამართლო და აბსურდულ კანონმდებლობას არ დაემორჩილა.

სასამართლო ვერა დრეიკს საპყრობილეში უშვებს, ის რომც არ დასჯილიყო, ამით არაფერი შეიცვლებოდა, უკვე სხვა დროს სხვა ადამიანს დასჯიდნენ ანალოგიური მუხლით. პრობლემა არის ის, რომ სახელმწიფო ცდილობს ქალის სხეულზე კონტროლი დააწესოს, განუსაზღვროს ცხოვრება.

მიუხედავად იმისა, რომ ორივე რეჟისორი – ლოუჩი და მაიკ ლი ყოველდღიურობასა და „ჩვეულებრივ" ადამიანებზე იღებენ ფილმებს, მათ შორის დიდი განსხვავებაა. ამაზე მაიკ ლი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „ორივე მოვდივართ ტელესივრციდან და ორივემ შევქმენით ფილმები ყოველდღიურობაზე, მაგრამ ჩვენ განგვასხვავებს სტილისტიკა, მის ფილმებში მესიჯი ერთია და გასაგები: „ლოუჩი გამოუსწორებელი მარქსისტია!“. ჩემი ფილმები ასეთი ნათელი არ არის, მე ვცდილობ, მაყურებელთან ისეთ დიალოგში შევიდე, რომ მან ყურებისას შეძლოს მესიჯის შექმნა“.

თანამედროვე კინოში ძალიან ცოტაა, ვინც კარგ, სოციალურ-პოლიტიკურ კინოს აკეთებს. კენ ლოუჩის გვერდით ღირსეულად იკავებენ ადგილს ძმები დარდენები. მარტივია,

აჩვენო მძიმე სოციალური ყოფა, „დაჩაგრული ხალხი“, გამოსავლის არარსებობა და ა.შ. ეს, ჩემი აზრით, ცოტა მოძველებულია, ასეთ სოციალურ კინოს ძალიან ბევრი აკეთებს. მაგრამ ძმებ დარდენებთან მოშლილია „დაჩაგრული-დამჩაგვრელის“ დიქოტომია, მუდმივად არის იმის რწმენა, რომ ადამიანებს შორის სოლიდარობა შესაძლებელია, თან ეს კეთდება ისე, რომ არ მოხდეს ადამიანების იდეალიზება და განსაკუთრებულ ჰუმანურ ტიპებად გამოყვანა, ისინი არიან ისეთები, როგორებიც არიან. ამას ემატება თანამედროვების წინაშე არსებული პრობლემების წარმოჩენა და მათზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა, პასუხების საინტერესოობას მისი არაორდინალურობა და უკვე არსებული კლიშეებისა და სტეროტიპებისაგან დაშორება განაპირობებს. ხშირადაა პასუხი გაცემული, მაგრამ ყველაფერი დასრულებული არაა, ღია ფინალი მუდმივობის განცდას ქმნის. ეს ხერხი პირველივე, 1996 წ. გამოსულ მხატვრულ ფილმში („დაპირებაში“) გამოჩნდა.

ძმები კინოში დოკუმენტური ფილმებით მოვიდნენ. მათი კინოსტილი თავიდანვე ნათლად გამოჩნდა, მთელი ფილმის აგება სუბიექტურ კამერაზეა, დარდენებთან კამერა ისეთივე ცოცხალია, როგორც პერსონჟები, ის ყველაფრის მიმართ რეფლექსიას ახდენს. ჯერ კიდევ მაქს ოფულსთანაა, როცა იშლება ზღვარი კამერასა და პერსონაჟს შორის, კამერის მოძრაობა, პერსონაჟების მოძრაობა თუ უძრაობა, კადრის კომპოზიცია, ყველაფერი მნიშვნელოვანია, ყველაფერს აქვს თავისი ფუნქცია, არაფერი არაა შემთხვევითი. სწორედ ასევე დარდენებთანაც, საუკუნის ბოლოს ხელის კამერის გამოგონებამ, ამის შესრულება კიდევ უფრო გააადვილა. ამ ორ რეჟისორს შორის მხოლოდ სტილისტური მსგავსებაა, აერთიანებთ ყველაზე მთავარი – კინოენა, ოფულს არ აინტერესებს აქტუალური თემები თუ მოვლენები, ძმებს – კი. ლუკ დარდენის სიტყვები – „ჩვენ არ გვჭირდება ესთეტიზაცია, ჩვენ გვინდა ყოველდღიურობა“ – ზუსტად გამოხატავს დარდენების კინოს არსს, ის ხაზი, რომელიც პირველი ფილმიდან იწყება, დღემდე არ შეწყვეტილა, არასდროს უღალატიათ ამ პრინციპისთვის.

ლოუჩისგან განსხვავებით, დარდენები არ აჩენენ ამბოხის გრძნობას, ისინი წარმოსახავენ რეალობას, შეიძლება უსამართლოს, მაგრამ ისეთს, როგორიც არის. იღებენ პოლიტიკურ კინოს, აქტუალური სოციალური პრობლემებით, მაგრამ მაყურებელს არაფრისკენ მიუთითებენ, ეს ყველაზე კარგად ფინალებიდან ჩანს.

სამივე რეჟისორთან ხდება ერთი რამ – პერსონაჟებს არ მოსწონთ ის ყოფა, რომელშიც ცხოვრობენ, კონფლიქტში არიან რეალობასთნ და იწყებენ ამ რეალობის შეცვლას, ზოგს გაცნობიერებული აქვს, ზოგს არა. ლოუჩთან ირლანდიელმა პარტიზანებმა ხელში იარაღი აიღეს და ბრძოლა დაიწყეს ცვლილებებისათვის, ვერა დრეიკმა ფარულად დაარღვია უვარგისი კანონი, დარდენებთან – იგორმა მამის ავტორიტეტის უარყოფით და აფრიკელი ემიგრანტის დახმარებით საკუთარი პიროვნების დაბადებისაკენ გადადგა პირველი ნაბიჯი.

პროცესის შეცვლისაკენ გადადგმული ერთი ნაბიჯი კი გულისხმობს, რომ ის ადრე თუ გვიან მოგვარდება, მაგრამ სოციალური კინოსთვის მნიშვნელოვანია ის ახალი კონფლიქტი, რომელიც კვლავ გაჩნდება, რადგან ეს არის მუდმივი ციკლი. კონფლიქტი, მოგვარება და კვლავ კონფლიქტი, ასე დაუსრულებლად.

›› ნიკა ჩიკვილაძე

ინდუსტრია და თანამედროვე ტექნოლოგიები

ხელით გადაღების თანამედროვე ტექნოლოგიები

მიუხედავად იმისა, რომ დინამიკური კომპოზიციების გადასაღებად დღეისათვის უამრავი სხვადასხვა ტიპისა და მოდიფიკაციის ურიკა, ამწე და სხვა მოწყობილობა არსებობს, იშვიათია ფილმი, რომელშიც ოპერატორს თუნდაც რამდენიმე კადრის ხელით გადაღება არ უწევდეს. ხელით გადაღებას უმეტესწილად იყენებენ იქ, სადაც დინამიკური კადრის გადასაღებად გაძნელებულია ურიკის, ამწის და სხვა ტექნიკური მოწყობილობის გამოყენება. ასეთი კადრების გადაღებისას ძირითად პრობლემად დგება კადრის მდგრადობა.

ტექნიკური ამოცანის გარდა, ხელით გადაღებას ხშირად მხატვრული ამოცანების გადასაჭრელადაც მიმართავენ, რაკიღა, სწორად გააზრებული ხელის კამერის მოძრაობა მაღალმხატვრულ და ემოციურ კადრებს იძლევა. საკმარისია გავიხსენოთ, მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმი „მიფრინავენ წეროები“, რომელიც „ოქროს პალმის რტოს“ მფლობელი ერთადერთი საბჭოთა სრულმეტრაჟიანი ფილმია, და ის ფაქტი, რომ მის წარმატებაში მნიშვნელოვანი წილი სწორედ ოპერატორ სერგეი ურუსევსკის „მფრინავ“ კამერას ეკუთვნის. ურუსევსკისეულმა გამოსახულებამ ახლებურად აამეტყველა ხელის კამერის კადრი, უჩვეულოდ სისხლსავსე დინამიკით გადმოსცა ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ვიზუალური შესატყვისი, რომელმაც მაყურებელში დიდი ემოცია გამოიწვია.

ხელის კამერა ურუსევსკისა და კალატოზიშვილის მთავარი შემოქმედებითი საშუალება გახდა მათ მომდევნო ერთობლივ ნამუშევარშიც – „მე ვარ კუბა“, სადაც დინამიკური კამერა პრაქტიკულად გაუჩერებლად იღებს კადრ-ეპიზოდებს. ამ მხატვრულმა ხერხმა 1960-იანი წლების კინოენა საოცარი შესაძლებლობებით გაამდიდრა.

მაგრამ დინამიურ კამერას შესაბამისი დრამატურგია და ასევე შესაფერისი რეჟისორული გადაწყვეტა თუ არ უდევს საფუძვლად, იგი ფორმალურ ხერხად გადაიქცევა და მისი ზემოქმედება ტექნიკური ტრიუკის სახე ეძლევა. 60-იან წლებში ბევრმა ოპერატორმა მიბაძა ურუსევსკის, ისევე დაუყენა ხელის კამერას ფართოკუთხიანი ოპტიკა და დაიწყეს „სირბილი“, მაგრამ ამ საქმიდან უმეტესწილად არაფერი გამორჩეული არ შექმნილა.

რაც შეეხება დოკუმენტურ კინოს, აქ ხელით გადაღება ხშირად გამოსახულების შექმნის ერთადერთი საშუალებაა, და ამიტომ მეტ-ნაკლებად არამდგრადი კადრები ხშირად მისი დოკუმენტურობის მახასიათებელია და ასეთის ნიშან-თვისებადაც ითვლება. ცხადია, კადრის რყევასაც აქვს თავისი საზღვარი და არამდგრადი კადრი „აჯანჯღარებულად“ არ უნდა იქცეს, რომლებშიც მაყურებელს ძირითადი ინფორმაციის აღქმა და გაგება გაუძნელდება. მხატვრულ კინოში ცნობილია შემთხვევები, როცა არამდგრადი, სპეციალურად „აჯაყჯაყებული“ კადრი ქმნის მხატვრულ სახეს: მაგალითად, შეგვიძლია გავიხსენოთ დასაწყისი ეპიზოდი ფილმში „რიგითი რაიანის გადასარჩენად“, (Saving Private Ryan, 1998, რეჟ. სტივენ სპილბერგი, ოპე. იანუშ კამინსკი), სადაც საჭირო იყო საფრონტო ოპერატორის

ნამუშევრის ილუზიის შექმნა, მაგრამ ეს, როგორც წესი, გამონაკლისია; ასევე, შეგვიძლია გავიხსენოთ „დოგმა - 95“-ის ვიზუალური სტილი, რომელმაც პირველი თაობების ხელის სამოყვარულო ვიდეოკამერის კადრის არაპროფესიული „ჯაყჯაყი“ შემოქმედებითი მიმართულების „ბრენდის“ ხარისხში აიყვანა და გამომსახველობით მარკადაც კი აქცია.

უმეტეს შემთხვევაში მხატვრული კინოს ოპერატორები ცდილობენ, რომ ხელით გადაღებული კადრები მაქსიმალურად მდგრადი და სტაბილური იყოს, მოძრაობა კი მდორე და რბილი. ძირითადი პრობლემა ამ პროცესში ე.წ. „მეორე რიგის შეშფოთებებია“, მარტივი ენით კი – კამერის „ყანყალი“, რომელიც მაყურებლის ყურადღებას ფანტავს და გამოსახულების არსის აღქმაში ხელს უშლის. კადრის დაბალანსების მიზნით, მთელი მსოფლიოს ოპერატორებისა და კინოტექნიკის ინჟინრების მიერ არაერთი დამხარე ტექნიკური მოწყობილობაა შექმნილი. ამგვარ მოწყობილობებს, სადგამებს, მხრის კონდახ-შტატივებს და სხვა სისტემებს ხშირად თვითონ ოპერატორები ქმნიდნენ.

დღეისათვის ყველაზე პოპულარული მასტაბილიზებელი მოწყობილობაა „სთედიკამი“ (Steadicam), რომლის გამომგონელადაც ითვლება ამერიკელი კინოოპერატორი გარეტ ბრაუნი (Garrett Brown). სთედიკამის პირველ საწარმოო ვარიანტს, რომელიც 1975 წელს დამზადდა, „ბრაუნის სტაბილიზატორი“ (Brown Stabilizer) ეწოდა.

სთედიკამი აერთიანებს ურიკის მდგრად კადრს ხელის კამერის მოქნილობასთან. მისი სხვადასხვა მოდიფიკაციები გათვლილია სხვადასხვა ზომის და წონის პროფესიულ კინო და ვიდეოკამერებზე. მოწყობილობის ძირითადი ნაწილია კამერის მასტაბილიზირებელი „ელასტიკურ მხარზე“ (iso-elastic arm), რომელიც ზამბარების და დრეკადი მასალებისგან დამზადებული ელემენტების კომბინაციას წარმოადგენს; მხარი მიმაგრებულია სპეციალური მტკიცე მასალისგან დამზადებულ ჟილეტზე, რომელსაც ოპერატორი ჰოკეისტის დამცავი ჯავშნის მსგავსად იცვამს. „ელასტიკურ მხარზე“ დამაგრებული კამერის ვიზირი ოპერატორისთვის მიუწვდომელი ხდება, და ამიტომ გამოსახულების კომპოზიციის კონტროლისათვის სთედიკამი აღჭურვილია მონიტორით, რომელზეც ოპერატორი ხედავს კამერის ობიექტივის მიერ მოწოდებულ გამოსახულებას.

სთედიკამმა 1970-იან წლებშივე მოიპოვა პოპულარობა. მოძრავი კამერით მუშაობის გამარტივებამ კინო და ვიდეომწარმოებლების დიდი ინტერესი გამოიწვია. 1976 წელს ჰაკსელ უექსლერი „ოსკარის“ მფლობელი გახდა ფილმისათვის „წარმატებისკენ მიმართული“ (Bound for Glory 1976, რეჟისორი ჰოლ ეშბი (Hal Ashby), რაც სწორედ გარეტის სტაბილიზატორის გამოყენების შედეგი და ამ მოწყობილობის აღიარება იყო. სთედიკამი გამოიყენეს ისეთი ფილმების გადაღებისას, როგორიცაა, მაგალითად, რეჟისორ ჯონ შლეზინგერის თრილერი „მარათონელი“ (Marathon Man 1976) (ოპერატორი კონრად ჰოლი) – დასტინ ჰოფმანით და ლორენს ოლივეთი მთავარ როლებში, აგრეთ-

ვე, სილვესტრ სტალონეს სცენარზე აგებული სპორტული დრამა „როკი“ (Rocky 1976), სტენლი კუბრიკის ფსიქოლოგიურ საშინელებათა ფილმი (The Shining 1980) ჯეკ ნიკოლსონით მთავარ როლში, და ა. შ. ამ ფილმებში ეპიზოდის დრამატურგიული გადაწყვეტა ერთდროულად მოითხოვდა კამერის თვისუფალ მოძრაობას და კადრის სტაბილურობას.

ტელევიზიაში სთედიკამმა გავრცელება მოიპოვა სპორტული სანახაობების ტრანსლაციებში, კერძოდ, ფეხბურთის რეპორტაჟებისას, რომელთა გადაღებისასაც ოპერატორები, პირდაპირი გაგებით, დასდევენ ბურთსაც და ფეხბურთელებსაც.

სთედიკამი რთული მოწყობილობაა და მისი მოსახმარებლად ოპერატორს მრავალი სირთულის დაძლევა უხდება. ეს სირთულეები იმდენად სპეციფიკურია, რომ სთედიკამით გადასაღები კადრებისათვის გადამღებ ჯგუფში სპეციალურად იწვევენ სთედიკამის ოპერატორს, რომელიც დამდგმელი ოპერატორის მითითებით იღებს კონკრეტულ ეპიზოდებს. სთედიკამის ოპერატორს მოეთხოვება გამორჩეული ფიზიკური ძალაც, რაკიღა აღჭურვილობა საკმაოდ მძიმეა და მისი შემოქმედებითი ამოცანებისთვის გამოყენებაც გარკვეულ უნარ-ჩვევებს მოითხოვს.

სთედიკამის გამოგონების შემდეგ შეიქმნა მისი გამარტივებული თუ სახეცვლილი მოდიფიკაციები, რომლებიც სხვადასხვა წონისა და ფორმატის კინოვიდეოკამერებისათვის გამოიყენება. კადრის მასტაბილიზირებელი მხარი დაამაგრეს ავტომანქანაზეც და ვერტმფრენზეც, ხოლო მოგვიანებით – უკვე დისტანციურად მართულ კვადეოკოპტერებზეც, რამაც ისეთი საშუალებები გაუხსნა კინემატოგრაფისტებს, რომელზეც ადრე ოცნებაც კი არ შეიძლებოდა.

რასაკვირველია, რაც უფრო მძიმეა კამერა, ხელით გადაღება მით უფრო ძნელია და ფიზიკურ ძალასაც მოითხოვს, პროფესიული კინო და ვიდეოკამერების წონა 7,5 კილოგრამიდან იწყება და იზრდება, თუმცა ხელის ბალანსირები იმნაირი ნამცეცა კამერებისათვისაც არსებობენ, როგორიცაა, მაგალითად, „გო-პრო“,და რა უცნაურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, თვით ტელეფონის კამერებისათვისაც კი არსებობს კადრის დამბალანსებელი ხელის შტატივები.

სამოყვარულო და სამაუწყებლო ფორმატის კამერებისათვის, რომელთა წონაც 2-დან 3,5 კილოგრამის ფარგლებშია, ტექნიკის მწარმოებელი ფირმები ამზადებენ საპირწონე მასით მაბალანსირებელ შედარებით მარტივ სისტემებს, რომლის სახელური შარნირულ სახსრით უკავშირდება კამერის სადგამ ფილას და კამერის წონას მექანიკური მხარი აწონასწორებს. ამგვარ ბალანსირებს „ჰენდიმანებსაც“ უწოდებენ და განსაკუთრებით მოხერხებული აღმოჩნდნენ DSLR ტიპის ფოტო-ვიდეოკამერებით მუშაობისათვის.

კადრის სტაბილიზაციისათვის შექმნილი მახვილგონივრული სისტემებიდან ერთ-ერთი„ ფლაიკამია“, სთედიკამის ნაირსახეობა მყარი ჟილეტის საყრდენში ჩასმულ მყარ საყრდენზე დაკიდული კამერა. „ფლაიკამ“ FLY-CAM Flowline Steady Camera Support For Cameras weighing upto 7.5kg

უკანასკნელ წლებში ხელის ბალანსირების სპექტრს შეემატა ერთობ მრავალფუნქციური და მოქნილი მოწყობილობა, რომელსაც „3-ღერძიან გიმბალს“ უწოდებენ. გიმბალი მოძრავი კამერის სტაბილიზატორია, რომელიც სამი ღერძის გასწვრივ

ახშობს მეორე რიგის რხევებს და, ამავე დროს, საშუალებას იძლევა ძირითადი მიმართულება შენარჩუნებული იქნას. გიმბალის მოქმედების პრინციპი პირველად ბიზანტიელ გამომგონებელს – ფილოს (280-220 წწ.) აღუწერია, მას რვახვრელიანი სამელნე გამოუგონებია, რომელიც ყოველ მხარეს იღებოდა და მასში კალმის ჩაწობა შეიძლებოდა, ამავე დროს, მელანი ამ ხვრელებიდან გარეთ არასოდეს იღვრებოდა, საითაც არ უნდა მიგებრუნებინა. შუა საუკუნეებში გიმბალის პრინციპის სადგამში ათავსებდნენ კომპასებს, რათა მგზავრობისას კომპასის კორპუსს შეენარჩუნებინა ჰორიზონტალური მდგომარეობა.

3-ღერძიანი გიმბალი, რომელიც ვიდეოგადაღებებისთვის გამოიყენება, შედგება ერთმანეთთან კარდანული გადაბმით დაკავშირებულ სამი ჩარჩოსაგან. თითოეული ეს გადაბმა მოიცავს სპეციალურ ელექტროძრავას, რომელიც საპირწონეს ეფექტით აბალანსებს ორიენტაციის სწრაფ ცვლილებას. თვით მოწყობილობა ოპერატორს უჭირავს ხელში და მსუბუქი LCD მონიტორის საშუალებით აკონტროლებს კადრის კომპოზიციას. გიმბალით მუშაობისას ოპერატორს შეუძლია მისდიოს გადასაღებ ობიექტს ნებისმიერი სირთულის გარემოში, აირბინოს კიბეზე, გააძვრინოს კამერა ფანჯრის ჩარჩოში (თუნდაც ტრანსპორტის ფანჯარაში), გადააწოდოს კამერა მეორე ოპერატორს, რომელიც გადაღების შეუწყვეტლად მიიღებს კამერას და გააგრძელებს ობიექტის მიდევნებას; გიმბალის უდავო უპირატესობაა იმის შესაძლებლობა, რომ ცენტრალურ სახელურზე დამაგრდეს თოკი, რომლითაც კამერა გადაღების შეუწყვეტლად შეიძლება ჩაეშვას რამდენიმე სართულით ქვევით, ან ატანილი იქნას ზევით, ფეხით მოსიარულე ოპერატორი დაჯდეს მოტოციკლზე და მერე ისევ გადმოვიდეს, კამერა გიმბალით დამაგრდეს კვადროკოპტერზე და იმართებოდეს დისტანციურად და ა.შ.

გიმბალები სხვადასხვა ზომისა და წონის კამერებისათვის მზადდება. არსებობს მისი მოდიფიკაციები DSLR კამერებისათვის, სამაუწყებლო HD კამერებისა და RED-ისთვისაც (კერძოდ. RED-EPIK-ისთვის).

ცხადია, გიმბალის გამოყენებაც, ისევე როგორც ყველა ტექნიკური მოწყობილობა, მიჩვევას და ტრეინინგს მოითხოვს. მაგრამ, თუ მას აითვისებს ოპერატორი, ძალიან ფართო შესაძლებლობების რეალიზაციას შეძლებს.

გიმბალებს მრავალ ქვეყანაში აწარმოებენ, მათ შორის საქართველოშიც. თითოეული დამამზადებელი მას საკუთარი მოდიფიკაციებითა და დეტელების ნაკრებით აღჭურავს. 2013 წლის მაისში შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში ჩატარდა მასტერკლასი, რომლითაც საქართველოში შ.პ.ს „ნორდვეის“ მიერ დამზადებული გიმბალისა და მისი გამოყენების პრეზენტაცია შედგა. იხილეთ https://www.youtube.com/watch?v=byjDr4jL8Rc&feature=youtu.be ამ გვერდის ნახვა საშუალებას მოგცემთ უკეთ გაეცნოთ ახალი თაობის ბალანსირის შესაძლებლობებს.

›› დავით მუჯაბიძე

მარკეტინგული ტექნოლოგიების როლი კინოწარმოებაში

კულტურის სფეროს მართვის პროცესები დამოკიდებულია არა მარტო სოციალურ-კულტურულ კონტექსტსა და სოციალურ-კულტურულ გარემოზე, კულტურის სფეროს მენეჯმენტის სპეციფიკას, როგორც წესი, „სულიერი წარმოების“ თავისებურებებს უკავშირებენ. ამგვარი საქმიანობის „პროდუქტები“ არა იმდენად საგნობრივი ხასიათისაა, რამდენადაც აზროვნების ფენომენებს (აღქმას, გაგებას, განცდას და მისთ.) უკავშირდება და უშუალო დათვლასა და შეჯამებას არ ექვემდებარება. ხშირად მათი წარმოება მათ გამოყენებას ემთხვევა (სპექტაკლის, ფილმის ჩვენება, კონცერტზე დასწრება, წიგნის კითხვა). უფრო მეტიც, მატერიალური და სხვა ტიპის პროდუქტებისგან განსხვავებით, რომლებიც გამოყენების პროცესში ცვდება, კულტურული ფასეულობები გამოყენებისას სულ უფრო მეტ ღირებულებას იძენს (მაგ., რაც უფრო მეტმა ადამიანმა წაიკითხა ესა თუ ის წიგნი, უყურა სპექტაკლს, ფილმს, მოუსმინა კონცერტს, მით უფრო მაღალია მათი სოციალური მნიშვნელობა). კინო – ეს არის საჯარო პროდუქტი, რომელიც სოციალური მოვლენაა და დაინტერესებულ პირებს ან კონკრეტულ ჯგუფებს, შეუძლიათ გამოიყენონ, როგორც პაბლისითის ინსტრუმენტი. კინოწარმოების ეკონომიკური და სოციალური (გარდა სათქმელის მნიშვნელოვნებისა და კინოენის განსაკუთრებულობისა) უმთავრესი ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ რაც შეიძლება მეტმა ადამიანმა ნახოს ფილმი.

ეკონომისტების, მარკეტინგისა და ბაზრის კვლევის სპეციალისტების განმარტებით, პროდუქტი არის სარგებლის ნაკრები მყიდველის თვალსაზრისით. პროდუქტის აღწერა მისი ტექნიკური პარამეტრების ან სიმბოლური ფასეულობის მიხედვითაა შესაძლებელი, რაც საბოლოოდ, რეალურ ან წარმოსახვითი სარგებლის ნაკრებს წარმოადგენს. მომხმარებლები იყენებენ თავიანთ ფინანსებს ცალკეული პროდუქტის შესაძენად საკუთარი სურვილებისა და საჭიროების შესაბამისად. ნებისმიერი კომპანიისათვის პროდუქტი განისაზღვრება, როგორც ტექნიკური მახასიათებლების ერთობლიობა, რომელიც სხვადასხვანაირად აღიქმება მწარმოებელი კომპანიის მიერ. სხვადასხვა ადამიანის თვალთახედვიდან პროდუქტი სხვადასხვაგვარად ხასიათდება: თუ ერთისთვის წარმოადგენს მატერიალური კომპონენტების ნაკრებს, მეორესთვის, იგივე პროდუქტი, საქონლის (სასაქონლო) ხარისხის სერიას შეიძლება ნიშნავდეს. მიუხედავად იმისა, რომ პროდუქტების წარმოება სხვადასხვაგვარია, კულტურის სფეროს პროდუქტები ბაზარზე გატანის ისეთივე სისტემებით ხასიათდება, როგორიცაა მარკეტინგული სისტემები. მარკეტინგის სისტემები გაცვლის პროცესის რეალურად განხორციელებისთვის აუცილებელია კონკრეტული საშუალებების, ტექნოლოგიების, პროცედურებისა და ორგანიზაციული სტრუქტურების არსებობა. ისინი შეადგენენ მარკეტინგის სისტემებს. მათ მიეკუთვნება: 1) ინფორმაციული სისტემა; 2) კომუნიკაციის სისტემა; 3) განაწილების სისტემა. მარკეტინგის ინფორმაციულ სისტემაში იგულისხმება ის კონკრეტული ტექნოლოგიები, რომლებიც უზრუნველყოფენ მარკეტინგულ გარემოზე და თვითონ საწარმოზე ინფორმაციის შეგროვებას. შეგროვებული ინფორმაციის გაანალიზების საფუძველზე მიიღება გარკვეული შედეგები, რომელთა სწორი და მიზანმიმართული გამოყენების შემთხვევაში შესაძლებელია მოცემულ მომენტში მაქსიმალურად მისაღები მარკეტინგული გადაწყვეტილების მიღება. ეს გადაწყვეტილება ეხება მარკეტინგული შესაძლებლობების გამოვლენის, მარკეტინგის სტრატეგიის შემუშავების და მომხმარებელთა რეაქციის შეფასების პროცესს. ინფორმაცია მიიღება როგორც შიდა, ისე გარე წყაროებიდან. ინფორმაციის ობიექტურობასა და ინფორმაციით საკვლევი ობიექტის მოცულობაზე უშუალოდ არის დამოკიდებული მარკეტინგული ღონისძიებებისა და ამ საფუძველზე საწარმოს მუშაობის საბოლოო შედეგების ეფექტიანობის დონე. კომუნიკაციის სისტემა, ერთი მხრივ, მყიდველებს აწვდის ინფორმაციას საქონელზე, მეორე მხრივ, საწარმოს უზრუნველყოფს ინფორმაციით ბაზარზე შექმნილ მდგომარეობაზე. კომუნიკაციის სისტემაში ერთიანდება თვითონ საწარმო, სარეკლამო სააგენტოები და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები. საწარმო ამზადებს საქონელს, აწვდის მას ბაზარზე და აფინანსებს კომუნიკაციის მთელ პროცესს. სარეკლამო სააგენტოები მწარმოებლებთან ან გამსაღებლებთან კავშირში ამუშავებენ და პრაქტიკაში ატარებენ სარეკლამო ღონისძიებებს მომხმარებლებზე ზემოქმედების მოხდენის მიზნით. ისინი ერთობლივად განსაზღვრავენ, აგრეთვე, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების გამოყენების სახეებს, დროსა და მასშტაბებს. მარკეტინგის განაწილების სისტემის მიზანია საქონლის მიტანა მომხმარებლამდე მისთვის ხელსაყრელ დროსა და ადგილზე. განაწილების სისტემა შედგება მწარმოებელი საწარმოების, საბითუმო და საცალო სავაჭრო ფირმების, ბროკერებისა და აგენტებისგან. საწარმოო

დანიშნულების საქონელი, ძირითადად, იყიდება მწარმოებელი საწარმოების მიერ, სამომხმარებლო საქონელი კი შუამავლების გამოყენებით.

მარკეტინგი კონკურენტული პროცესია, რომელიც ცდილობს, მომხმარებელს, ამ შეთხვევაში მაყურებელს, მიაწოდოს საჭირო პროდუქტი, მაგალითად სპექტაკლის სახით და ამასთან მიიღოს სარგებელი. მომხმარებლის მოთხოვნილებების სწორად და დროულად განსაზღვრა პირდაპირპროპორციულად აისახება მწარმოებლის მოგებაზე. ნებისმიერი პროდუქტის და მათ შორის კულტურის პროდუქტის წინწაწევის სტრატეგია წინ წაწევა (პრომოუშენი) უნდა შემუშავდეს პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლის ეტაპის გათვალისწინებით პრომოუშენის კომპონენტებზე დაყრდნობით. კულტურის სფეროს პროდუქტები, როგორც ყველა დანარჩენი საჭიროებს სასიცოცხლო ციკლის ფაზების გავლას (პროდუქტის გატანა ბაზარზე, ზრდა, ბაზრის გაჯერება, კლება – მოთხოვნილების ვარდნა). მიზნობრივი წინ წაწევა (პრომოუშენი) უნდა შემუშავდეს პროდუქტის/მომსახურების სასიცოცხლო ციკლის გათვალისწინებით. სასიცოცხლო ციკლი შედგება 4 ეტაპისგან, ესენია: დაბადება/დაწყება, დამკვიდრება, განვითარება და დაცემა, რაც გულისხმობს შემდეგ სტრატეგიებს: ახალი მომხმარებლის შეძენის სტრატეგია; მომხმარებელთა გადმობირების (კონკურენტებთან ბრძოლის) სტრატეგია; ძველი მომხმარებლის შენარჩუნების სტრატეგია.

ეფექტურია თუ არა კინოს კონკურენტუნარიანობის ამაღლებისათვის მარკეტინგული ტექნოლოგიები, რომლებიც სხვა სამომხმარებლო ბაზარზე წარმატებით მოქმედებს? ცხადია, შიდა და გარე ბაზარზე კინოფილმის დაწინაურების მარკეტინგული სტრატეგია მთავარ როლს თამაშობს მის წარმატებით გაყიდვაში. ამდენად, გამოიყენება ინსტრუმენტთა მრავალფეროვანი სპექტრი: დაწყებული PR-პროგრამებით, დასრულებული „კროს-პროექტებითა“ და მასშტაბური ღონისძიებებით ეროვნულ პრემიერებზე. აღნიშნული გამომდინარეობს იქიდან, რომ როდესაც საუბარია ფილმის გაყიდვაზე, იგი უკვე აღარ გვევლინება უბრალო ფირად – ეს არის პროდუქტი, რომელმაც დამატებითი ფასეულობა შეიძინა წარმოების პერიოდში საინფორმაციო მხარდაჭერით, საფესტივალო ისტორიით და სხვა ინფორმაციული მიზეზებით. კინოფილმის კონკურენტუნარიანობის ასამაღლებლად ბაზრის თვალსაზრისით გამოიყენება სხვადასხვა მარკეტინგული საშუალებები და ტექნოლოგიები, განსაკუთრებით კი, დიდი ყურადღება ენიჭება მომხმარებლის, მყიდველის ფასეულობისა და კმაყოფილების კვლევას. მომხმარებელი ჩვეულებრივ, უამრავ პროდუქტსა თუ მომსახურებას ეცნობა და ყიდულობს რომელთაც მისი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება შეუძლია. როგორ არჩევენ ისინი სასურველ მარკეტინგულ შეთავაზებას? არჩევანი დაფუძნებულია იმ ფასეულობებსა და კმაყოფილების აღქმაზე, რომელიც ამა თუ იმ პროდუქტსა თუ მომსახურებას გააჩნია. სხვადასხვა მარკეტინგული შეთავაზებებით მყიდველს უყალიბდება გარკვეული მოლოდინი, რომლის შესაბამისად იგი ყიდულობს სასურველ პროდუქტს და თავის შთაბეჭდილებებს უზიარებს სხვებსაც. ნებისმიერი პროდუქტისა და მათ შორის – კინოფილმის ბაზარზე გამოტანისას ყველაფერი დამოკიდებულია მენეჯმენტზე – რამდენად ხარისხიანად იქნება რეალიზებული გაყიდვების სტრატეგია. აქ უნდა აღინიშნოს არა მხოლოდ ინვესტიციების კომერციული ამონაგები, არამედ იმიჯის ჩამოყალიბებაც – არამატერიალური აქტივს წარმოადგენს. პროდუსერმა კი, ყველა მარკეტინგული ინსტრუმენტის გამოყენებით უნდა მოახერხოს ინვესტირებიდან მოგების მიღება. სწორედ ამიტომ ამ დროს პროდუსერის როლს წარმმართველი მნიშვნელობა გააჩნია.

კინოს, ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა პროდუქტის მარკეტინგში, არსებობს ცნება – მიზნობრივი ჯგუფი. პროფესიული კინოშეფასება არ ხდება „კარგია/ცუდია“-ს გადმოსახედიდან. აქ იწყება პროდუსერის საქმე. მაგალითად, საკუთარი მარკეტინგული ჰიპოთეზის შექმნა: კონკრეტული სოციალური ჯგუფისთვის საინტერესო იქნება ესა თუ ის ამბავი, ამა თუ იმ სიტუაციებით; სცენარისტის შერჩევა, რომელიც შეძლებს ამ იდეის გამოსახვას და რეჟისორის დაქირავებას ჩანაფიქრის ხორცშესასხმელად; თუ ნახსენები მარკეტინგული ჰიპოთეზა კარგი „ბოქსოფისით“ დადასტურდა, მაშასადამე, პროდუსერის შრომის შედეგი – პროფესიულად გაკეთებული კინოა. თუკი ფილმი ჩავარდა, ნიშნავს, რომ სადღაც შეცდომა იყო დაშვებული.

მასობრივი მარკენტინგული კომუნიკაციების ბაზარს აქვს საკუთარი სექტორები და სეგმენტები, რომლებიც დამოკიდებულია სპეციფიკურ განზომილებებზე:

სივრცობრივი მოცვა, კონტაქტის წერტილების და ზონების რაოდენობა;

დროში განვრცობა;

საკომუნიკაციო არხები;

კონტენტის ტიპები (შინაარსობრივი განსხვავებები);

მიზნობრივი ჯგუფის ტიპები, განსხვავებები მიზნობრივი ჯგუფების პარამეტრებში და ა. შ.

კინობიზნესისა და ასევე სხვა საქმიანობების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა მისი დროული და სრულმასშტაბიანი დატვირთვა კაპიტალით. კინოინდუსტრიის კომპლექსური განვითარება, შესაძლოა, მხოლოდ უამრავი კერძო და საჯარო წყაროს გამოყენების შემთხვევაში. ფინანსური წყაროების მოზიდვისა და ინსტრუმენტების სია კინოინდუსტრიაში ძალიან

ფართოა და კონკრეტული მეთოდის შერჩევა დამოკიდებულია სოციალურ-ეკონომიკურ, კულტურულ და ასევე პოლიტიკურ ფაქტორებზე. კინობიზნესის დაფინანსების მთავარი წყაროები: სუბსიდიები ფედერალური ბიუჯეტიდან; სპონსორთა ფონდები; კერძო ინვესტიციები; ფონდების მოძიება; პროდუქტის განთავსება (წარმოჩენა);

კინობიზნესისთვის გათვალისწინებული ფონდებიდან თანხის დიდი ნაწილი შეადგენს სახელმწიფო დაფინანსებას, რომლის 60% გამოიყოფა მხატვრული სრულმეტრაჟიანი სამამულო ფილმების ფინანსური ხარჯების უზრუნველსაყოფად. ასეთ შემთხვევაში კინო ბიზნესი ძალიან არის დამოკიდებული საბიუჯეტო სუბსიდიებზე. მსოფლიო მოწინავე ქვეყნების მიერ ჩატარებულმა ანალიზმა გამოავლინა რამდენიმე ტიპის განმასხვავებელი ნიშანი, რომელიც ეხებოდა როგორც დაფინანსების სახეობებს, ასევე მის პრინციპებს. საფრანგეთში პირდაპირი სახელმწიფო დაფინანსება შეადგენს საერთო დაფინანსების 3,9%-ს. ეროვნული კინემატოგრაფიის ცენტრი ახორციელებს სრულმეტრაჟიანი ფილმების წარმოების მხარდაჭერას საერთო დაფინანსების 2,1%-ს, ხოლო ტერიტორიული ერთეულები აფინანსებენ მხოლოდ 1,8%-ს. სახელმწიფო მხარდაჭერა გამოიხატება საგადასახადო კრედიტის სახით, საერთაშორისო საგადასახადო კრედიტით, რომლის მთავარი მიზანია კინოგადაღებების და გადაღებების შემდგომი სამუშაოს დაჯილდოვება საფრანგეთის ტერიტორიაზე უცხოელ კინომწარმოებელთა მიერ. ყოველივე ამის აზრი მდგომარეობს იმაში, რომ კინემატოგრაფიის საერთაშორისო ცენტრის (CNC) კეთილგანწყობით, ფილმის პროდუსერი ყოველი გაყიდული ბილეთიდან იღებს გარკვეულ შემოსავალს, რომელიც ირიცხება CNC-ის ანგარიშზე პროდუსერის სასარგებლოდ. ეს შემოსავალი მას შეუძლია გამოიყენოს სხვა ფრანგული ფილმის დასაფინანსებლად. ანალოგიური პრაქტიკა გამოიყენება ასევე ფინეთში, სადაც წარმატებული ფილმის გადაღების შემდეგ, ფინეთის კინოფონდი აჯილდოებს რეჟისორს 20 ფინური მარკით ყოველ მნახველზე. საფრანგეთში კინოინდუსტრიის დაფინანსების არასამთავრობო საშუალებებში განსაკუთრებული ადგილი უკავია საინვესტიციო ვალდებულებას, რომელიც დაკავშირებულია ტელეარხებთან ერთობლივად ფილმის წარმოების მოპოვებასთან, რაც ჯამში შეადგენს 27,8%-ი მთლიანი ფილმის დაფინანსებიდან. ამ კუთხით, პროდუსინგი – ეს არის მარკეტინგული კომუნიკაციების ბაზრის ცალკეული სექტორი, რომელიც მოიცავს მომსახურების მიწოდებას უნიკალური მარკეტინგული პროდუქტის შექმნის სფეროში, დაწინაურების, გართობის და სხვა ამოცანათა გადაწყვეტის მიზნით. უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავარკვიოთ, თუ რას წარმოადგენს პროდუსირება ბიზნესის თვალსაზრისით.

პროდუსირება შეიძლება განისაზღვროს, როგორც პროექტების რეალიზების საშუალება. უფრო მეტიც – პროდუსირება, როგორც ბიზნესი, ყიდის პროდუქტს მომავალში, ვინაიდან მისი წარმოებისა და რეალიზების ხერხები უპყრია ხელთ. იგი შეიცავს სამ ძირითად ელემენტს: ნაყოფიერი ბიზნეს– იდეის მოძიება (ან შექმნა), რესურსების მოზიდვა და იდეის რეალიზება. თუმცა, რეალიზება უკვე ტექნიკურ საკითხს წარმოადგენს, თუკი იდეა და რესურსები გვაქვს. ამდენად, პროდუსერი ეძებს მხოლოდ იდეებსა და რესურსებს. ყველაფერი დანარჩენის უზრუნველყოფას იგი თვითონ ახდენს.

მარკეტინგში, კინოს, ისევე, როგორც კულტურის ნებისმიერი სხვა პროდუქტის არტ-კონტენტი, ადამიანთა მოზიდვის წერტილს წარმოადგენს. უფრო მეტიც, შესაძლებელია შემდეგი ჰიპოთეზის წამოყენება: თუ იპოვეთ რაიმე, რასაც შეუძლია ხალხი (ან მათი ყურადღება) მიიზიდოს, ჩათვალეთ, რომ ფულის მოზიდვის ხერხს მიაგენით. ამაზეა აგებული თანამედროვე რეკლამა: ადამიანთა ყურადღება = ფულს. რაც უფრო დიდი ყურადღების მოპყრობას შეძლებთ, მით უფრო ძვირად გაჰყიდით მას. და რა კავშირი აქვს ყოველივე ამას პროდუსირებასთან და რით განსხვავდება მისი მიდგომა ჩვეულებრივი რეკლამისგან?

საბოლოო ჯამში ეს იგივე დამოკიდებულებითა და ქცევით ვაჭრობაა, მაგრამ ბევრად უფრო ვირტუოზულად. პროდუსერს არაფერი გააჩნია ლამაზი იდეის გარდა. მისი ერთადერთი საქონელი – ვირტუალური მომავალია, მაგრამ მისი რეალიზება აბსოლუტურად რეალურ და არა ვირტუალურ ფულს მოითხოვს. რაც უფრო მეტია ფინანსები, მით უფრო დიდია ალბათობა აუცილებელი პროპორციით მოვიზიდოთ ყურადღება (ამბავი ფილმის გამოსვლის შესახებ, დაინტერესება) და ქცევა (ბილეთების გაყიდვა). შემდეგ კი, მარტივი ეკონომიკაა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პროდუსერების ფორმულაა: იდეას + რესურსების (უმჯობესია – ფინანსურის) საკმარისი რაოდენობა. ამგვარად, წარმატებული პროექტის პროდიუსერებისთვის აუცილებელია იდეის და ფულის მოძიება. პროდუსერების ტექნოლოგია (ფილოსოფია) ეს არის სხვადასხვა გარემოებისა და რესურსის შერწყმის ხელოვნება რაიმე ახლის შექმნის მიზნით. პრაქტიკაში ყოველივე ეს ამგვარად ხდება – პროდუსერი მიმართავს პოტენციურად დაინტერესებულ პირს შემდეგი წინადადებით: „მაქვს შესანიშნავი იდეა, რომელსაც თქვენი ბიზნეს-პრობლემების გადაწყვეტა შეუძლია. ამ იდეის რეალიზება მოგიტანთ მოგებას 1000%-ის ოდენობით. მისი რეალიზებისთვის საჭიროა ფულის 100%, მაგრამ

თქვენგან მხოლოდ 20%-ს ვითხოვ. თუ თქვენთვის ეს საინტერესოა, დანარჩენ 80%-ს მე ვიშოვი." აღნიშნული სტრატეგია მარკეტინგში განიხილება როგორც მარკეტინგის მართვის მიმართულება, კონკრეტულად კი სოციოეთიკური მარკეტინგული კონცეფციას წარმოადგენს. სოციოეთიკური მარკეტინგული კონცეფცია – გულისხმობს კომპანიის მარკეტინგული გადაწყვეტილებების მიღებას მომხმარებლის სურვილების, კომპანიის მოთხოვნილებების, მომხმარებლისა და საზოგადოების ინტერესების გათვალისწინებით. ადამიანები, რომელთაც ესმით მარკეტინგი ამ წინადადებას „უნიკალურ სავაჭრო წინადადებას" უწოდებენ. თუმცა ისინი ცდებიან. მას სხვა სახელწოდება აქვს – „წინადადება, რომელზე უარის თქმაც შეუძლებელია". ცხადია, შეთავაზება უნიკალურიც უნდა იყოს, მაგრამ მისი მთავარი ღირსება უარის თქმის შემძლებლობაშია. უნიკალურობის ხარისხის ამაღლებისა და უარის თქმის თავიდან აცილებისათვის, შეთავაზებისას შესაძლებელია მოსალოდნელი შემოსავალი მილიონ პროცენტამდე ავწიოთ, ხოლო მოთხოვნილი ხარჯი 0%-მდე დავიყვანოთ.

პროდუსერის ამოცანა საუცხოო არტ-პროექტის რეალიზება და არა ადამიანთა მოტყუებაა. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც პროდუსერი ყიდის მომავალს, ამის გაკეთება კი მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, როდესაც პიროვნებას აქვს სახელი, რეპუტაცია და ამბავი. არ გაგაჩნიათ სახელი და რეპუტაცია? არავინ დაგიჯერებთ და თქვენი ულამამაზესი იდეაც კი, მიუღებელი იქნება. პროდუსერი აკეთებს მკაფიო გათვლას და მინიმუმამდე დაჰყავს საკუთარი და სხვისი რისკები. ეს კი უკვე ტექნოლოგიაა.

ბიზნესში ამას აქტივებსა და პასივებს უწოდებენ. თუმცა, რა სახელწოდებაც არ უნდა ჰქონდეს, ხშირია შემთხვევები, როდესაც კომპანიას უზარმაზარი რესურსი აქვს, მაგრამ მხოლოდ მცირე ნაწილს იყენებს. ამ მცირე ნაწილსაც კი მოაქვს მოგება – ტოპ-მენეჯმენტი თავს მშვიდად გრძნობს და დიდად არ ცდილობს საკუთარი რესურსების გამოყენების ეფექტურობის ამაღლებას. ამასთან, ხელმძღვანელები ხშირად არ უფიქრდებიან, რომ დაფარულმა რესურსებმა მათ შესაძლოა, საკმაოდ დიდი ფული მოუტანოს, ზოგჯერ იმაზე ბევრად მეტი, რაც ძირითად ბიზნესს მოაქვს. ამ პროცესის ნიუანსები ეფუძნება მარკეტინგის ისეთ ფუნდამენტურ ცნებებს, როგორიცაა 4P, 5P, 7P + თქვენი მოგების რეალური მოდელი.

პროდუსერის ამოცანაა, წინასწარ განჭვრიტოს, რა რესურსებია საჭირო არტ-პროექტის რეალიზებისთვის და მიმართოს მას (მათ), ვისაც ეს რესურსები აქვთ. ამასთან, რესურსების მფლობელი შეიძლება ვერც ხვდებოდეს, რომ მის ხელთ ამგვარი სახის რესურსი არსებობს. მაშინ, როდესაც ამგვარი „რესურსული სპონსორების" საკმარისი რაოდენობა მოძიებულია, პროდუსერი საკუთარ თავზე იღებს მათი რესურსების შეკრების, კონფლიქტების მოგვარებისა და პოზიციათა დაახლოების ფუნქციას. ძირითადად, აღნიშნული საქმიანობის გარდა, პროდუსერს სხვა რაიმე დავალებების და ან მოქმედებების შესრულება არც უწევს. ცხადია, რომ წინამდებარე სტატიის კონტექსტში განიხილება გენერალური პროდუსერის და არა, ხაზის, ფუნქციური ან სხვა პროდუსერთა ფუნქციები. განვმარტავთ – პროექტის გენერალური პროდუსერი იმით განსხვავდება სხვა მონაწილეთაგან, რომ იგი ერთადერთია, ვინც პროექტში ფულად სახსრებს მოიზიდავს, ყველა დანარჩენი კი, ამ ფულის ხარჯვით არის დაკავებული.

პროდუსერი დამოუკიდებლად ან სხვადსხვა შემოქმედებითი სააგენტოს შუამავლობით პოულობს საინტერესო კონტენტს, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი იმედოვნებს, რომ მომხმარებელთა საკმაოდ დიდი ჯგუფები სიამოვნებით გაიღებს დროსა და ფულს კონკრეტული პროდუქტის ასათვისებლად. ეს პროდუსერის ყველაზე დიდი რისკია, იმდენად, რამდენადაც მას შეუძლია მიყიდოს საინვესტიციო კონტრაქტი ბანკირს, მაგრამ ვერავინ, ვერასდროს შეძლებს უინტერესო ამბის მაყურებლისთვის მიყიდვას. პროდუსერს არ უნდა ჰქონდეს არავითარი ილუზია – პროდუსირება, როგორც ტექნოლოგია, პიროვნულ დონეზე სხვა არაფერია, თუ არა პირადი გაყიდვების ხელოვნება. ეს პრინციპული დებულებაა. იდეა თავის თავს არ ყიდის, იგი მხოლოდ პროდუქტი, მომავლის ერთ-ერთი ვარიაციაა და მას გამყიდველი სჭირდება. სწორედ ამ ფუნქციას ასრულებს პროდუსერი. გამყიდველის სახით, პროდუსერმა უნდა მიაღწიოს, რომ პარტნიორი ან სპონსორი დათანხმდეს მის შეთავაზებას ურთიერთმისაღები პირობებით. გაყიდვების კუთხით, კონკრეტული პროექტის განსახორციელებლად აუცილებელია ორი ელემენტის არსებობა – თავად გაყიდვის ხელოვნება და პროდუქტი, ანუ იდეა, რის განხორციელებაშიც მარკეტინგული კომუნიკაციები მონაწილეობენ, რაც თავისთავად მარკეტინგული კომუნიკაციის სხვადასხვა საშუალებების ინტეგრაციასა და დაგეგმვასაც გულისხმობს. „ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაციები – ეს არის კონცეფცია, რომელიც გულისხმობს კომპანიების მიერ სტიმულირების ელემენტების გულდასმით კოორდინირებას, რომლის საბოლოო მიზანია, გაავრცელოს გასაგები, თანამიმდევრული და გამორჩეული შეტყობინება ორგანიზაციასა და მის პროდუქტებზე." დამწყებ გამყიდველსაც კი ხელეწიფება საუცხოო პროდუქტის გასაღება, მაგრამ გენიოსიც კი ვერ გაასხვისებს პროდუქტს, რომელიც ენთუზიაზმს არ იწვევს.

›› ნინო სანადირაძე

ნახტომები აუდიოვიზუალური ტექნიკის განვითარებაში ანუ სადამდე მივიდა ტექნიკა...

„სადამდე მივიდა ტექნიკა...“ ხშირად წამომცდენია ხოლმე ეს ფრაზა, ხან გაკვირვებით და ხანაც ხუმრობით.

ბავშვობაში მუსიკის მოსმენა ფირფიტების საკრავზე დავიწყე (30 წლის წინათ). პატარა შავ-თეთრი ტელევიზორი მქონდა, ხოლო ტელეფონი საერთოდ არ გაგვაჩნდა – ფუფუნება იყო, დიდი ნაცნობობა ან ფული იყო საჭირო მის დასადგმელად...

დღეს ჩემი სამი წლის ბავშვი მეუბნება, – მამა, დედიკოს ახალ ტელეფონს რომ უყიდი, ახლა რაც აქვს, იმ მობილურს მე მომცემს და ბაღში დამირეკე ხოლმე. თან ფოტოებსაც გადავიღებ და საღამოობით გაჩვენებო. სწორედაც რომ მობილურის საშუალებით დღეს შესაძლებელია გადავიღოთ სრული HD 1080p გარჩევადობის ვიდეოგამოსახულება, საუკეთესო ხარისხის ფოტო, ვითამაშოთ კომპიუტერული თამაშები, ვიმუშაოთ ინტერნეტში და მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანას მივწვდეთ. მრავალი ექსპერიმანტატორი ხელოვანი საკუთარ iPhone-ს იყენებს ფილმის გადასაღებად, მით უმეტეს, რომ მას დაუმატეს 120 კ/წმ სიხშირით გადაღების ფუნქცია. თითქმის ყველა თანამედროვე „ჯიბის“ ფოტოაპარატს შეუძლია, საუკეთესო თუ არა, კარგი ხარისხის HD ვიდეოს გადაღება და ა.შ. ყოველივე ამით იმის თქმა მინდა, თუ რამხელა მიღწევებია ტექნიკის განვითარებაში.

სწორედ ამ კუთხით განვიხილავ და განსაკუთრებით შევეხები ბოლო ოცი წლის განმავლობაში აუდიოვიზუალურ დარგში მიღწეულ წინსვლებს.

ჩემი სტუდენტობა დაემთხვა პერიოდს, როდესაც ვიდეოაპარატურა სულ რამდენიმე წლის შემოსული იყო საქართველოში. მაშინ, როდესაც თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის სასწავლო სტუდია კინოფირზე მუშაობდა, ინსტიტუტში გაჩნდა (1994 წელს) ერთადერთი ვიდეოკამერა NV-M7 (Panasonic), რომლის ჩაწერის ფორმატი იყო იაპონური კომპანია JVC-ს მიერ შემუშავებული VHS (video home system).

ეს ფორმატი საკმაოდ გავრცელებული იყო და გამოიყენებოდა ძირითადად საოჯახო ვიდეოგადაღებებისთვის 1970-იანი წლებიდან 2000 წლამდე, ანუ თითქმის 30 წელი. იმ დროისთვის ამ ფორმატის გამოსახულების ზომები წარმოადგენდა ჰორიზონტალურ 240, ხოლო ვერტიკალურ 320 ხაზს, თუმცა ეს იყო სატელევიზიო ანალოგური რასტრული გამოსახულების ეკვივალენტური. ამავე ფორმატს ჰქონდა ხმის ჩაწერის ერთი არხი 100 Hz-დან 10 kHz-მდე სიხშირით (ადამიანის ყურს შეუძლია აღიქვას 20 Hz-დან 20 kHz-მდე), ანუ საკმაოდ დაბალი ხარისხის.

1987 წელს JVC ახალ ანალოგურ სტანდარტს უშვებს – Super VHS (S-VHS). ამ ფორმატს უკვე გაზრდილი აქვს გარჩევადობა ჰორიზონტალურ 420 ხაზამდე, რაც მაშინდელ საკაბელო და სატელევიზიო ტრანსლაციას (330 ლიმიტირებული ზოლი) მნიშვნელოვნად აჭარბებს. ამავე ფორმატში განავითარა ხმოვანი ბგერების ჩაწერა-აღწარმოების უკეთესი ვარიანტი Hi-Fi stereo, რაც გაცილებით მაღალხარისხიანი აუდიოჩანწერის საშუალებას

SONY
63
JVC
ProHD
DVC
60
66
126
SONY
40
94
184
SONY
10
30
50
40
155
124
124

[RED EPIC]

[Sony CineAlta F65]

[Canon C500]

იძლეოდა, ვიდრე მის წინამორბედს შეეძლო. თუმცა ყურადღება მინდა მივაპყრო ფაქტს, რომ ამ წინსვლას 16 წელი დასჭირდა.

ამავე მიმართულებით მომდევნო მნიშვნელოვან განვითარებას JVC 1998 წელს აღწევს უკვე ციფრული ფორმატით – Digital VHS (D-VHS), რომელსაც საშუალება აქვს გამოსახულება მაღალი ხარისხით სრული (1920x1080), ან ნახევარი (1280x720) HD სტანდარტით ჩაიწეროს. ამ ციფრული ფორმატის ლიმიტირებული კომპრესია 28.2 მეგაბიტია წამში (Mbit/s). ამ ფორმატმა ფართო გავრცელება ვერ ჰპოვა, რადგან სულ მალე სხვა ციფრულმა ფორმატებმა დაჯაბნეს.

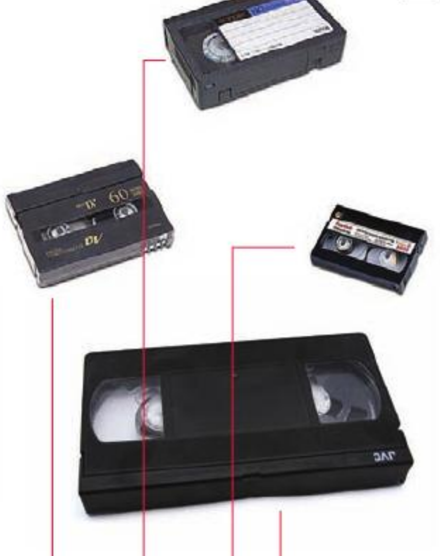
პარალელურად, კომპანია Sony-ს გააჩნია განვითარების თავისი ეტაპები: 1985 წელს გამოგონილ იქნა პირველი Video 8 ხელის კამერა კომერციული დანიშნულებისთვის. VHS კასეტებისა და კამერებისგან განსხვავებით, ზომების სიმცირიდან გამომდინარე, ეს ფორმატი ძალზედ პოპულარული გახდა. მას მოჰყვა Hi8, ხოლო მოგვიანებით Digital 8 (1999). ყველა ამ სისტემას სტანდარტული PAL და NTSC ხარისხის ვიდეოგამოსახულების ჩაწერა-ჩვენება შეეძლო ერთსა და იმავე ზომის 8მმ-იან მაგნიტურ ლენტზე. 2007 წლიდან Digital 8 ფორმატის კამერები აღარ იწარმოება, რითაც კომპანია Sony-მ დაასრულა 8 მმ-იან ფორმატზე 22-წლიანი მუშაობა.

1995 წლიდან Sony, Panasonic, Philips, Hitachi და JVC ერთობლივი მუშაობის შედეგად წარადგენენ ციფრულ ვიდეოფორმატს DV (digital video). აპარატურა და მისი ციფრული მატარებლები დასაწყისშივე გათვალეს დაბალ საბაზრო ფასზე, რადგან ეს ფორმატი შემუშავდა ყოველდღიური საოჯახო (საყოფაცხოვრებო) მოხმარებისთვის. მიუხედავად ამისა, მისმა მაღალმა ციფრულმა მაჩვენებლებმა და შესაძლებლობებმა საფუძველი დაუდო ისეთ პროფესიულ ფორმატებს, როგორებიცაა: კომპანია Sony-ს მიერ შემუშავებული DVCAM და Panasonic-ის DVCPRO; ფორმატის მომდევნო განვითარებამ წარმოშვა კომპაქტური კამერებისთვის გამოსადეგი MiniDV და HDV (2003 წ.) მცირე ზომის კასეტებით, და ასევე პროფესიული ფორმატები Digital-S, DVCPRO50 и DVCPRO HD.

ყველა ამ ფორმატის უპირატესობა იყო აგრეთვე კასეტაზე ჩაწერილი ციფრული გამოსახულების კამერიდან კომპიუტერში უდანაკარგო გადატანის საშუალება IEEE 1394 კონექტორით, რათა მასალის მიხედვით არამიმდევრობით სამონტაჟოზე აწყობილი ახალი პროდუქტი გადმოტანილიყო კამერის ან სხვა ჩამწერი მოწყობილობის მეშვეობით ისევ კასეტაზე. ამით გამარტივდა ციფრულ გამოსახულებაზე მუშაობის პროცესი, ხოლო რაც შეეხება ორიგინალ ვიდეოს ხარისხს, იგი უცვლელი დარჩა. განსხვავებით ადრე არსებული ტექნოლოგიისა – არაციფრული გამოსახულება და ხმა ანალოგურ-ციფრული გარდამქმნელი ხელსაწყოს ან პროგრამული უზრუნველყოფის საშუალებით უნდა გარდაქმნილიყო ციფრულ გამოსახულებად. ამ გარდამქმნელის ხარისხოვნებაზე იყო დამოკიდებული გაციფრებული ვიდეოს ხარისხი, რაც ყველა შემთხვევაში გარკვეული პროცენტით, მაგრამ აუცილებლად

[Blackmagic URSA]

[ARRI Alexa]



VHS
Mini DV
Video 8 / HI8
VHS C

აგდებდა ხარისხს. შემდეგ ის მუშავდებოდა სამონტაჟო სისტემაზე, საიდანაც ტრანსლირებისთვის ან ჩვენებისთვის ისევ უნდა დაებრუნებინათ მაგნიტურ კასეტაზე ციფრულ-ანალოგური გარდამქმნელის მეშვეობით. ბუნებრივია, ამდენი პროცესის შედეგად იკარგებოდა ძვირფასი დრო და ღირებული ხარისხი. მაგნიტურ ფირზე ციფრული გამოსახულების არსებობა დღემდე არ გამქრალა, თუმცა მეხსიერების ჩიპების ადვილმა მოხმარებამ, მობილურობამ, ზომების სიმცირემ და მრავალმა სხვა ფაქტორმა განაპირობა მაგნიტური ფირების გაყიდვების შემცირება და საერთაშორისო ბაზარზე უკასეტო გადასაღები კამერების დომინირება.

ახლა დავუბრუნდეთ Sony-ს მიერ წარმოებულ ერთ-ერთ პროფესიულ, ძალზე გავრცელებულ ფორმატს BETACAM, რომელმაც 1982 წლიდან დღემდე გაძლო. ეს ფორმატი ეფუძნება მანამდე არსებულ Betamax-ს. 1986 წელს იგივე კომპანიამ შეიმუშავა Betacam SP წინამორბედზე უკეთესი მონაცემებით. ასევე განავითარა ნახევარ დუიმიანი ვიდეოკასეტა 90 წთ-ის თავსებადობით. ეს ფორმატი სტანდარტულზე ოდნავ მაღალი ხარისხის ვიდეოსთან ერთად მაღალი ხარისხის 4 აუდიო არხსაც იტევდა. ამავე კასეტაზე დატანილი იყო TBC (Time base correction) არხი, რაც კასეტიდან კასეტაზე მიმდევრობითი მონტაჟის შეუცდომლობას უზრუნველყოფდა. 1993 წელს კი უკვე ჩნდება ახალი ციფრული სტანდარტის Digital Betacam, რომელიც Betacam-სა და Betacam SP-ს ჩაენაცვლა, თუმცა ამ ორს ამით არსებობა არ შეუწყვეტია. 1996 წელს წარადგინეს Betacam SX, ხოლო 1997 წელს კი – პირველი HD ხარისხის ფორმატი HDCAM. ამის შემდეგ განვითარება უფრო მოკლე ინტერვალებით მიიწევს წინ – 2001 წ. წარადგინეს MPEG-2 კომპრესიაზე ბაზირებული ციფრული ვიდეოჩაწერის ფორმატი MPEG IMX (D-10). 2003 წელს HDCAM-ის განვითარებას წარმოადგენს ახალი ფორმატი HDCAM SR, რომელსაც სრული HD გარჩევადობა გააჩნია.

განვიხილოთ მაღალი განზომილების ვიდეოფორმატის ისტორიაც. თანამედროვე სტანდარტთან მიახლოებული HD ჩნდება 1960 წლამდე, როდესაც იაპონელმა ინჟინრებმა განავითარეს HighVision 1,125- ხაზიანი ველებად დაყოფილი სატელევიზიო სტანდარტი, რომლის სიჩქარე იყო 60 ველი წამში. 1963 წელს ტელევიზიის ინჟინერთა საერთაშორისო შეხვედრაზე იაპონურმა NHK-მ წარადგინა თავისი ანალოგური HDTV სისტემა. 90-იანი წლების დასაწყისში NHK სისტემა ჩამოყალიბდა როგორც – აშშ-ს კინოსა და ტელევიზიის ინჟინერთა ასოციაციის (SMPTE) სტანდარტი, მაგრამ მოგვიანებით უარყვეს, რადგან ის ჩაანაცვლა DVB ანალოგურმა სტანდარტმა. ევროპაში განავითარეს HD-MAC (1,250 ზოლი, 50 Hz) ჰიბრიდული, ანალოგურ-ციფრული სტანდარტი. 1980-იანი წლების ბოლოს ფაქტობრივად ხმარებიდან ამოვარდა ყველა მანამდე არსებული ანალოგური მაღალგანზომილებიანი ტექნოლოგია.

დღეს არსებული HD მაუწყებლობის სტანდარტი მსოფლიოში მიღებული იქნა 1996 წელს, ხოლო 1998-ში პირველად გადაიცა. თუმცა მაუწყებლობის

სტანდარტი ამით არ ამოწურულა, ის მომდევნო წლებში მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის.

საინტერესოა ასევე ოპტიკურ დისკებზე ჩასაწერი ფორმატების განვითარებაც.

1982 წელს იაპონიაში კომპანიები Philips და Sony ავითარებენ ოპტიკური დისკის დღემდე არსებულ ვარიანტს სახელწოდებით კომპაქტური დისკი, ანუ CD. ეს ფორმატი თავდაპირველად გათვლილი იყო ციფრული მუსიკის ჩაწერა-შენახვაზე და მის გავრცელებაზე მუსიკალურ ინდუსტრიაში. თუმცა სწორედ ასეთ ოპტიკურ დისკზე შესანახად წარმოიშვა ახალი ციფრული ვიდეოსტანდარტი VCD (1993), რომელშიც გამოყენებული იყო MPEG-1 კოდეკი რეზოლუციით 352x288 (PAL-ისთვის). დისკზე შესაძლებელი ტევადობის სიმცირის გამო, ვიზუალური ხარისხით ის არ აღემატებოდა VHS-ის ანალოგურ ფორმატს. უხარისხობის გამო, ორი წლის შემდეგ ის DVD (digital versatile disc) ფორმატმა ჩაანაცვლა. მიუხედავად დისკის ზომების იდენტურობისა DVD მის წინამორბედს ტევადობით რამდენჯერმე აღემატებოდა. DVD დისკისთვის შეიქმნა ახალი ვიდეოფორმატი – DVD-Video, რაც ძალიან მალე გავრცელდა მთელ მსოფლიოში. კომპრესირებული MPEG-2 კოდეკით, ბიტების ცვალებადი რაოდენობით წამში და 5.1 ციფრული მოცულობითი ხმის ჩაწერა-აღწარმოებით, მოხსნადი და ჩანაცვლებადი სუბტიტრებით, მასზე მუშაობა საკმაოდ მოხერხებული და მომგებიანი აღმოჩნდა. DVD ვიდეოდისკები მასობრივ გაყიდვაში 1997 წლიდან გამოვიდა და დღემდე გაყიდვაშია. HD ვიდეოს აქტიურმა გამოყენებამ გააჩინა ისეთი ოპტიკური დისკის მოთხოვნილება, რაზეც მაღალგანზომილებიანი გამოსახულება თავისუფლად დაეტეოდა მნიშვნელოვანი დანაკარგების გარეშე. მაღალგანზომილებიანი ოპტიკური დისკის ფორმატისთვის ბრძოლაში ორი ფორმატი ჩაება HD DVD და Blu-ray, რაც 2009 წელს Blu-ray-ს გამარჯვებითა და ამ ფორმატის დამკვიდრებით დასრულდა. ამ ტექნოლოგიაში გამოყენებულია ციფრულ მონაცემთა ლურჯი ლაზერის სხივით ჩაწერის მეთოდი, განსხვავებით DVD-სგან რაზეც წითელი ლაზერით იწერება. დღეისთვის Blu-ray დისკის მაქსიმალური მოცულობა 50 GB-ია, რაზეც თავისუფლად ეტევა ორი სრულმეტრაჟიანი ფილმი HD 1080p რეზოლუციით. DVD-Video უკვე 20 წელწადია ბაზარზეა და დღესაც საკმაოდ პოპულარულია, ხოლო Blu-ray სულ რაღაც 5 წელს ითვლის და დიდი შანსია, მალე ახალი ფორმატის ჩანაცვლებით მოძველებულად გამოცხადდეს.

რა ხდება ამ დროს კინოთეატრებში? ციფრული ინდუსტრიის განვითარებას მოჰყვა გამოსახულების ხარისხის და ზომების კიდევ უფრო მეტად გაზრდის მოთხოვნა. 21-ე საუკუნის დასაწყისში ჩნდება კინოთეატრებში ფირით გაშვების ალტერნატიული, ციფრული ფორმატის აუცილებლობა. ჯერ ერთი, ეს საქმეს გააიოლებს, ტრანსპორტირებას და ასლების დამზადებას უფრო მარტივს გახდის და მეორეც – ეს პროცესი გარდაუვალია.

2004 წლის აპრილში DCI კინემატოგრაფისტთა ამერიკულ საზოგადოებასთან ერთად ტესტავს ახალ ფორმატებს 2K და 4K-ს გაშვების და კომპრესიის ტექნოლოგიას. DCI საბაზისოდ ირჩევს JPEG2000 ფოტოფორმატს. ამრიგად საკინოთეატროდ ყალიბდება ციფრული კინოს ახალი პაკეტი, სახელად DCP (Digital Cinema Package), რაც მომდევნო წლებში სტანდარტად იქცა და უკვე 2006 წლიდან ახალი ტიპის აპარატურით აღიჭურვა 400 კინოთეატრი, რომელთა რიცხვი ყოველკვირეულად მატულობდა. 2007 წელს სინგაპურში რამდენიმე კინოთეატრში Sony 4K ციფრული პროექტორების მეშვეობით მოაწყვეს 4K ფილმების საჯარო ჩვენება.

აქვე მინდა აღინიშნოს ზემოთხსენებული კინოფორმატების ზომები: 2K კადრის სიგანით ოდნავ აღემატება Full HD გამოსახულებას და შეადგენს 2048x1080 პიქსელს, ხოლო 4k მასზე 4 ჯერ დიდია. ბუნებრივია, გაჩნდა ციფრული კამერებიც, რომლებსაც შეუძლიათ ასეთი დიდი გამოსახულების დამუშავება და ჩაწერა. ეს კამერებია: RED (სხვადასხვა მოდელებით), Cine alta F5, F55, Sony PMW-F55, Blackmagic Production Camera 4K, Canon C500, Arri Alexa და სხვ. განვითარდა კინოფირის სკანერებიც, რომლებიც უკვე 4K რეზოლუციით რეალურ დროში ასკანერებენ გამოსახულებას. არათუ პროფესიული ტექნიკა, მეტიც, უკვე არსებობს მობილური ტელეფონები, რომლებიც 4K ვიდეოგამოსახულებას იწერენ: Samsung Galaxy Note 3, Samsung Galaxy Note 4, LG G3, Sony Xperia Z3 და სხვ.

მაგრამ ყველაფერი აქ არ მთავრდება...

იცვლება ასევე სატელევიზიო სტანდარტები და აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ 1996 წელს აშშ-ში, ჩრდილოეთ კაროლინაში მოხერხდა პირველი HDTV ხარისხის სატელევიზიო ტრანსლირება. დღეს კი, მიუხედავად აქამდე რამდენიმე წლის განმავლობაში მსოფლიოში დამკვიდრებული ციფრული HD მაუწყებლობისა, უკვე არსებობს ახალი ტენდენციები ამ სტანდარტზე კიდევ უფრო მაღალხარისხიანი ფორმატის გავრცელებისა (2012 წლიდან), რასაც Ultra-high-definition television ჰქვია. იგი მოიცავს 4K UHD (2160p) და 8K UHD (4320p) გამოსახულებას. 8K UHD 16-ჯერ დიდია HD 1080p - ზე, ხოლო დღეს საქართველოში არსებულ სატელევიზიო სტანდარტულ SD ზომაზე (რაზეც მაუწყებლობს „1 არხი“ „იმედი“, „რუსთავი-2“ და სხვა) 90-ჯერ დიდია.

წარმოსადგენად იხილეთ გრაფიკული ჩანართი.

ამ განხილვის შემდეგაც, ცხადია, იბადება კითხვა – სადამდე მივა ტექნიკა?

›› გიორგი ხარებავა

თავისუ ალი
თემა

ვიდეოესთეტიკის ზეგავლენა კინოზე

ვიმ ვენდერსი ერთ-ერთ ინტერვიუში წერდა: „კინოენის და გამომსახველობითი საშუალებების მეშვეობით შესაძლებელი ხდება რეალობის მთლიანობაში ასახვა, რასაც ვერ ვიტყვი ვიდეოზე. ვიდეო გულისხმობს სრულ თავისუფლებას, ის გვაძლევს რეალობის სხვადასხვა კუთხით დაფიქსირების საშუალებას. უფრო მკვეთრად, უფრო სპონტანურად, ზოგჯერ უფრო მიახლოებული ნატურასთან, ვიდრე კინოში – სწორედ ფორმის, კინოენის არ არსებობის გამო.“

ვიდეოესთეტიკა კინო-ტელეტექნოლოგიების წიაღში განვითარდა. იგი გვევლინება ვიდეოტექნოლოგიებით შექმნილი განსაკუთრებული კომუნიკაციის ფორმად. მის ფორმირებაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია 1980-90-იან წლებში პოპულარულმა სამოყვარულო, ოჯახურმა ვიდეომ. ვიდეომ ეკრანზე მოიტანა რეალობის ახალი შეგრძნება, ახალი ხარისხი. გამოსახულება გახადა უფრო ინტიმური, ზოგ შემთხვევაში კამერა აქტიურად გაიგივდა ავტორთან, გახდა გარედან დამკვირვებელი. მაგალითად, როგორც ვიმ ვენდერსის ფილმში „ალისა ქალაქებში“, სადაც მთავარი თემა ხდება მოგზაურობა საკუთარი თავისა და სამყაროს შესაცნობად.

ვიმ ვენდერსის „ალისა ქალაქებში“ გადაღებულია ამერიკული ჟანრის პოუდ-მუვის პრინციპით („გზის კინო“). ფილმის მთავარი გმირი ნიუ-ორკის ქუჩებში ხეტიალის დროს ცდილობს, სხვადასხვა რაკურსით აღბეჭდოს ქალაქის ცხოვრება. თუმცა ფოტოებზე აქტიური დაკვირვების შედეგადაც კი, იგი საინტერესოს ვერაფერს პოულობს. ამერიკიდან ევროპაში დაბრუნებისას, ის ხვდება პატარა გოგონას, როემელიც დედამ მიატოვა. ევროპაში ჩამოსულები ცდილობენ, ალისას ბებია მოძებნონ. გოგონამ ზუსტად არ იცის, რომელ ქვეყანაში ცხოვრობს ბებია. ის ეძებს მეხსიერებაში შემორჩენილ მოგონებებს, მაგრამ უშედეგოდ. მოგზაურობის, ძიების პროცესში ჩვენს თვალწინ ამერიკა და ევროპა იშლება, სრულიად განსხვავებული და იმავდროულად მსგავსი ორი სამყარო, გაუცხოებული, ცივი, თითქოსდა ერთფეროვანი.

ფილმის სიუჟეტი მარტივია, ვინაიდან ვიმ ვენდერსი თხრობის პროცესში უპირატესობას გამომსახველობით რიგს, მოქმედების ტემპო-რიტმს ანიჭებს. გრძელი დიალოგები – თვითგამორკვევის და ურთიერთგაგების სურვილითაა გამსჭვალული. თხრობის პროცესში რეჟისორისთვის უპირატესი ხდება არა მხოლოდ გმირთა სულიერი სამყაროს ჩვენება, არამედ რეალური

გარემოს აღბეჭდვა, იმ ატმოსფეროსი, რომელმაც წარმოქმნა ასეთი ტიპის საზოგადოება და ინდივიდები.

ჟურნალისტის მიერ გადაღებული ფოტოები, გლამურული ჟურნალის ფოტოებისგან განსხვავებით, პირდაპირ, ყოველად შეულამაზებლად ასახავენ ნაცრისფერ რეალობას. ერთი შეხედვით, სპონტანურად გადაღებული პეიზაჟები, სამოყვარულო კამერა გმირთა თანამგზავრი ხდება. ვიდეოტექნოლოგიებისა და ესთეტიკისთვის დამახასითებელი ნიშნების გამოყენება კადრში უფრო მეტად ამძაფრებს მოგზაურობის პროცესისთვის დამახასიათებელ ინტიმურობისა და პირადულის განცდას.

ვიდეოგამოსახულების კომპოზიციურ წყობაში ვლინდება ისეთი ესთეტიკური დომინანტები, როგორიცაა: შიდაკადრული მოძრაობის შერწყმა გადასაღები კამერის მოძრაობასთან (განსაკუთრებული გამომსახველობითი დინამიზმი.), რამაც უფრო იმპროვიზაციული, თავისუფალი გახადა სამსახიობო შესრულება, განათებამ შეიძინა ასკეტიზმი და ბუნებრივი ავთენტურობა. ხმოვან ქსოვილში წინა პლანზე წამოვიდა ბუნებრივი ხმაურები და ხმები, რომელიც ხაზს უსვამდა დადგმული სცენების „ნატურალიზმს“. აშკარა გახდა, რომ შეიცვალა მონტაჟის ესთეტიკური როლი და მნიშვნელობა. პროცესში გაკეთებულმა გამოსახულებისა და ხმის მონტაჟმა შექმნა ახალი ჰიბრიდული გამოსახულება. ახალი ციფრული ტექნოლოგიების შესაძლებლობების ზეგავლენით წარმოიშვა უფრო მოქნილი გამოსახულება, რომელიც სრულიად ექვემდებარებოდა ავტორის ნებას და იმავ დროულად რეალობის ზუსტ იმიტირებას ახდენდა.

აუდიოვიზუალური ხელოვნების მხატვრულ-ესთეტიკური ფორმირება ციფრული ტექნოლოგიების ვექტორის ცვლილებებზეა დამოკიდებული, რაც კინოში, ვიდეოსა და ტვ-ში ხელის კამერის მეშვეობით მოვიდა. ასეთი ტიპის კამერის გააქტიურებამ, ოჯახური ქრონიკების შექმნის ტენდენციამ კინოში ბიძგი მისცა „დოგმის“ ჩამოყალიბებას.

თუმცა „დოგმამდე“ იყო არაერთი საინტერესო ექსპერიმენტი, თუნდაც ქართულ კინოში, სადაც ცდილობდნენ გამოეყენებინათ ვიდეოკამერის სრული შესაძლებლობები. დიტო ცინცაძის „ოჯახი“ მოგვითხრობს ახალგაზრდა ადამიანების ჯგუფზე, რომელიც რამდენიმე დღით აგარაკზე მიემგზავრება. სხვენში შენახული ძველი ფირის აღმოჩენის შემდეგ, ისინი მხიარულად მოკალთდებიან სპონტანურად მოწყობილ კინოთეატრში

და თვალს ადევნებენ ძველ კადრებს. მათ თვალწინ გადაშლილი ოჯახური გარემო, ბავშვის თვალით დანახული ურთიერთობები და წარსულის გაცოცხლებული ეპიზოდები ფილმში ემოციურ განწყობას ქმნის, რომელიც ძირითადად კადრს მიღმა ხმით არის გადმოცემული. მოყვითალო შავ-თეთრი ფერის სპონტანურად შექმნილი გამოსახულება ძველი ფოტოების სტილს იმეორებს და 1960-იანი წლების გარემოში გადავყავართ.

ფაქტობრივად, დიტო ცინცაძე მთელ ფილმს ვიდეოესთეტიკის გამოყენებით ქმნის. არა მხოლოდ ტექნოლოგია ხდება მისთვის მნიშვნელოვანი, არამედ ავტორის, როგორც გარედან დამკვირვებლისა და იმავდროულად თანამონაწილის პრინციპი.

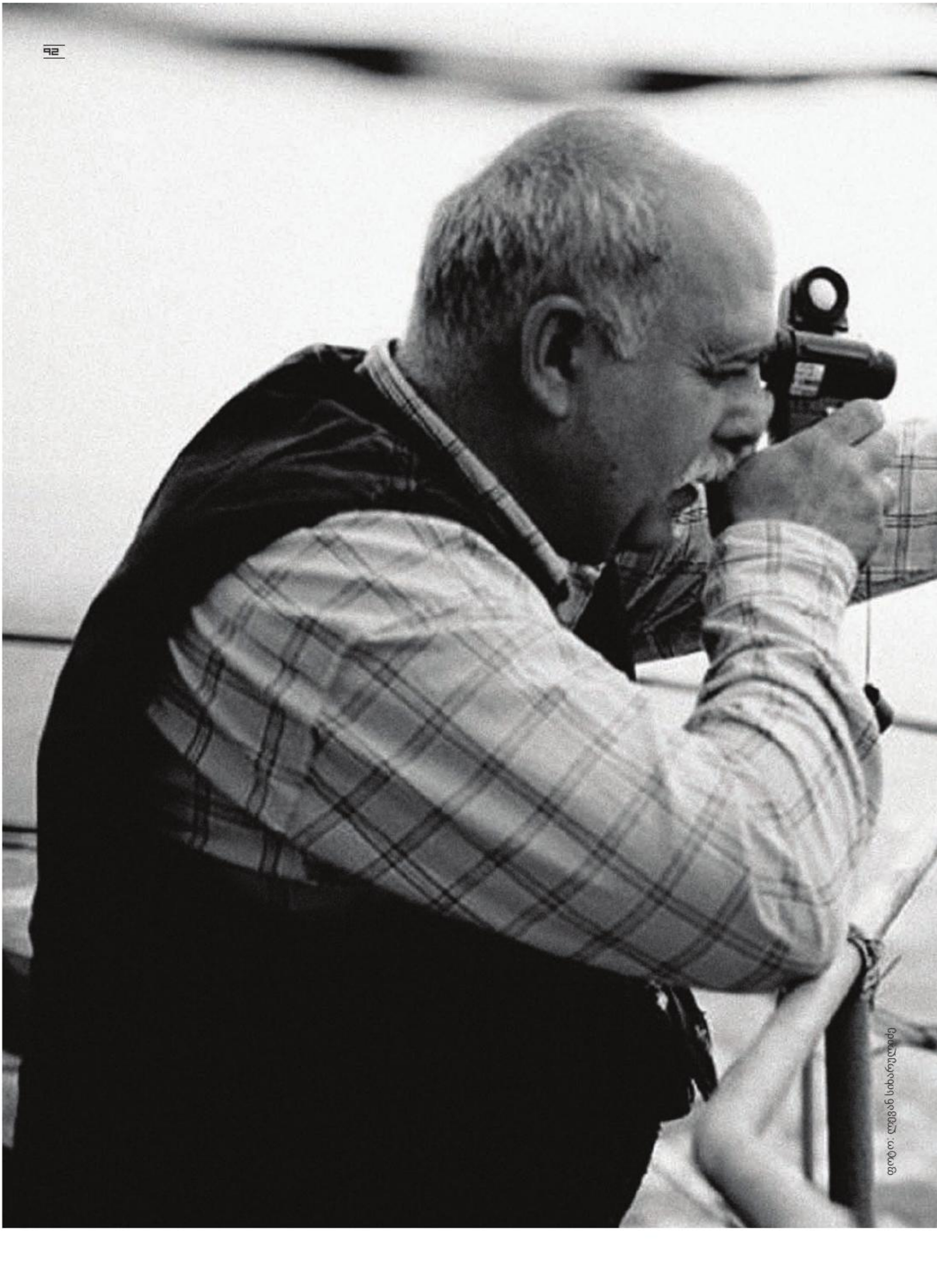
1995 წელს კოპენჰაგენში კინორეჟისორთა ერთმა ჯგუფმა ჩამოაყალიბა „დოგმა 95“, რომლის მიზანიც ისახავდა ახალი რეალისტური ტენდენციების შექმნას, უარყოფდა საავტორო კინოს, რომელიც გამოირჩეოდა მკვეთრი სუბიექტივიზმით, პირობითობით, დახვეწილი, ინდივიდუალური სტილით. ილაშქრებდა კინოილუზიის წინააღმდეგ. უპირატესობას მიანიჭებდნენ ხელის კამერას, ნატურას და სხვა. ლარს ფონ ტრიერის და ტომას ვინტერბერგის ექსპერიმენტები საინტერესო იყო ვიდეოესთეტიკის გამოყენების თვალსაზრისით. მაგალითად, ტრიერის „იდიოტები“ ტრილოგიის მეორე ფილმი. (ტრილოგია „ოქროს გულის“ შემადგენელი ფილმებია: „ტალღების გაპობა“ „იდიოტები“ და „წყვდიადში მოცეკვავე“)

„იდიოტებში“ ახალგაზრდების ჯგუფი ალტერნატიული ცხოვრების წესის პროპაგანდას ეწევა. აყალიბებს თავისებურ სექტას, რომელიც ერთობა იმით, რომ საზოგადოების წინაშე თამაშობს გონებრივად შეზღუდული ადამაინის როლს. ისინი უპირისპირდებიან საზოგადოდ მიღებულ კანონებსაც და საკუთარ თავსაც. ეს საზოგადოებაში საკუთარი თავის დამკვიდრების ან სურვილია ან უუნარობა, მისწრაფება გამოეყოს ან პირიქით, საზოგადოებაში ადაპტირება მოახდინოს. ეს არის ფილმი, სადაც შეკითხვები პასუხის გარეშე რჩება. ეს ექსპერიმენტია, რომელიც ხელის კამერით შეიქმნა. მოძრავი კადრები თვალთვალის შეგრძნებას ბადებს, სხვა ადამიანის მიერ შექმნილი ვიდეოფილმის, რომელიც სრულიად „ნორმალურმა“ ადამიანმა შექმნა. ფილმის გმირი – კარენი შემთხვევით მოხვდება ამ ჯგუფში და უკვე აღარ შეუძლია აქედან თავის დაღწევა. მაგრამ დგება დრო, როდესაც ყველაფერზე პასუხი უნდა აგო, როდესაც ყველა იდიოტური საქციელის გამო საზოგადოება პასუხს გთხოვს. აქტობრივად, „იდიოტები“ ყველა დოგმისტურ მოთხოვნას აკმაყოფილებს, ამიტომ ის ჩაითვალა საპროგრამოდ. ტრიერი გვთავაზობს სამყაროს, სადაც არ არსებობს შეზღუდვები, ყველას შეუძლია ნებისმიერ დროს დატოვოს ეს კლანი.

ვიდეოფირი, კინოფირისგან განსხვავებით, მაღალი კონტრასტულობის გამო კარგავს ე.წ ნახევარტონებს. ვიდეოზე მუშაობისას უპირატესობა ენიჭება უჩრდილო გამოსახულებას. ფილმის ავტორები იყენებენ რბილ, მარტივ, ბუნებრივ განათებას, მსუბუქ ფილტრებს, რათა გამოსახულებაში მიიღონ ნახევარტონები, ზოგი ავტორი მის კონტრასტულობას იყენებს, როგორც ესთეტიკურ პრინციპს. ვიდეოსურათი ფლობს უფრო მაღალ სიღრმისეულ სიმკვეთრეს, ვიდრე კინო, რითაც იკარგება კადრის სიღრმე, იქმნება ბრტყელი გამოსახულების ილუზია. ვიდეოზე სიღრმისა და მოცულობის შესაქმნელად ოპერატორი იყენებს მაქსიმალურად გახსნილ დიაფრაგმას, რაც ამცირებს სიღრმის სიმკვეთრეს და ფონს ხდის „გათხაპნილს“, მისგან აცალკევებს ობიექტს და კადრი იღებს „პოეტურის“ ეფექტს. ფაქტობრივად, ვიდეოტექნოლოგიებით იკარგება კინოგამოსახულებისთვის დამახასიათებელი ინტიმურობა, გამოსახულება ხდება ეფექტური, ბრტყელი. ლარს ფონ ტრიერის „მედეა“ – ვიდეოტექნოლოგიებით შექმნილი ნაწარმოებია. ზოგადად ფილმის სიუჟეტს საფუძვლად ევრიპიდეს ამავე სახელწოდების ტრაგედია დაედო, თუმცა, როგორც თვითონ ლარს ფონ ტრიერი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, მის ფილმს კარლ დრეიერის განუხორციელებელი ფილმის „მედეას“ მითის ინტერპრეტაცია უდევს საფუძვლად, სწორედ მისი პოზიციის, აქცენტების გააზრება და ილუსტრირება გახდა რეჟისორისთვის მნიშვნელოვანი. ტრიერი ცდილობს მითი მისთვის არაორგანულ გარემოში გადაიტანოს, ამისთვის ფილმს იღებს არა საბერძნეთში, როგორც დრეიერს სურდა, არამედ სკანდინავიურ ქვეყნებში. თავისი ცივი, ნაცრისფერი, ნესტიანი გარემოთი, სადაც ადამიანები დამოკიდებულები არიან სტიქიაზე, სადაც გარემო კარნახობს მათ ცხოვრების სტილს. მედეაც იმ გარემოში დინებას მიჰყვება, გარეგნულად ემორჩილება, თუმცა ღალატს შურისძიებით პასუხობს. ტრიერის გმირი მარტოსული ადამიანია, რომელმაც თავის დროზე მისთვის ყველაზე ახლობელ ადამიანებს უღალატა და საბოლოოდ მასაც, საყვარელი ადამიანის იმედად მარტოდმარტო დარჩენილს, უღალატეს. მედეას გმირი ტრიერისთვის ისეთივე სტიქიაა, როგორც წყალი მის ფილმში. გამუდმებულად მოძრავი, მდუმარე. იასონი კი ქარის სტიქიასთან ასოცირდება: თავისუფალი, დამოუკიდებელი. სწორედ ის აღელვებს, ამღვრევს ტბებს და მდინარეებს, აიძულებს ნაპირიდან გადმოსვლას ისევე, როგორც მედეას, რომელსაც არ სურდა შურისძიება, მაგრამ იძულებულია, რადგან გაწირეს, უნგრევენ მიკროსამყაროს და აძევებენ. მედეა სამაგიეროს უხდის არა მხოლოდ იასონს, არამედ მთელ სამყაროს. ბრტყელი გამოსახულება, ქარისა და წყლის გამუდმებული ჭიდილი, გმირთა შინაგანი განწყობა, კადრს მიღმა ტექსტი, ფრესკის შექმნის ტენდენცია, ერთდროულად მაყურებელს მითისა და რეალობის თანაარსებობის განწყობას უქმნის. ვიდეოტექნოლოგიები ტრიერს საშუალებას აძლევს მართოს „სტიქია“, ეკრანზე შექმნას ეფექტური გამოსახულება.

›› მაია ლევანიძე

კინოსთვის
ერთად



ფოტო: ლევან სიხარულიძე

გიორგი ბერიძე
და ნანა თუთბერიძე
გადასარებ მოედანზე
(ფილმი „მაცხოვრის
საფლავზე ანთებული
სანთელი“, ბორჯომი,
2003 წ.)

~ ერთი წვეთი... ~

ნანა თუთბერიძე

მეხსიერება წარსულს კადრებად გვახსენებს და წარსულში, ალბათ ყველაზე მეტად, სიყმაწვილის ხანა გვენატრება, იმდრიონდელი ახლობელი ადამიანები და თუ, საბედნიეროდ, ზოგიერთი მათგანი ცხოვრების გზაზე დიდ ხანს გამოგვყვა, განსაკუთრებით გვიყვარს. გიორგი ბერიძე ჩემთვის ასეთი ადამიანი იყო. მეამაყებოდა, რომ ძალიან დიდი ხანი, სტუდენტობიდან ვიცნობდი და მისი გამორჩეულ პროფესიონალად ჩამოყალიბება ჩემს თვალწინ მოხდა.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში სხვადასხვა ფაკულტეტზე ვსწავლობდით, კინოს სიყვარულმა უნივერსიტეტშივე საზოგადოებათა პროფესიის ხელოვნების ფაკულტეტზე მიგვიყვანა, ერთად გატარებულმა კინოფანატიზმის ორმა წელმა მათემატიკოს გიორგი ბერიძეს პროფესია შეაცვლევინა, სწავლა მაშინდელ თეატრალურ ინსტიტუტში გააგრძელა. ამას დიდი გამართლება ჰქვია, რაც გიორგის თავს გადახდა, ის ლევან პაატაშვილს შეხვდა, „სინათლის ჯადოქარს“, როგორც მას უწოდებდნენ. მრავალი კინორეჟისორი და არამარტო ქართველი, ოცნებობდა, რომ მისი ფილმის დამდგმელი ოპერატორი ლევან პაატაშვილი ყოფილიყო, გიორგი ბერიძე მისი შეგირდი გახდა. ბატონი ლევანი, დიდი ხანია, საქართველოში აღარ მუშაობს, მაგრამ მან ქართულ კინოში დატოვა საუკეთესოთა შორის უპირველესი კინოოპერატორი გიორგი ბერიძე. კინორეჟისორებისთვის ის რჩეული იყო, მნიშვნელობა არ ჰქონდა, მხატვრულ ფილმებს იღებდნენ, დოკუმენტურს თუ კლიპებს. მეც არაერთხელ მითხოვია, რომ ჩემი სტუდენტებისთვის ლექციები წაეკითხა, არ ეცალა, მაგრამ უარს ისე მეტყოდა ხოლმე, რომ სითბოსა და სიყვარულს მიტოვებდა.

ტელერეპორტაჟების მოსამზადებლად ხშირად ვყოფილვარ ფილმების გადასაღებ მოედნებზე. ყველაზე დაძაბულ გადასაღებ პერიოდში არასდროს მინახავს გიორგი აღშფოთებული, გაბრაზებული, მშვიდად, უთქმელად, ულვაშებში ჩაღიმებით აკეთებდა თავის საქმეს და იმ საოცრებას ქმნიდა, რომლის ჩვენებაც მხოლოდ მას შეეძლო. გიორგის ნამუშევრები არაერთი პრიზით აღინიშნა და ერთადერთი ქართველი ოპერატორია, რომლის გადაღებული სურათი „შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი“ „ოსკარის“ ნომინანტი გახდა.

საკმაოდ დიდი ხანია, ვარსებობ ქართულ კინოსივრცეში და მის „კინოსამზარეულოსაც“ კარგად ვიცნობ, არ მეგულება ადამიანი, რომელსაც თუნდაც უმნიშვნელო აუგი სიტყვა ეთქვას მასზე. გიორგისთან გამომშვიდობების მძიმე დღეებში „კინოს ხალხი“ შეშფოთებული იყო, ეს ის შემთხვევაა, როცა აგეკვიატება ავი ფიქრი, შეკითხვა – რატომ ის? და ბედისწერის არსებობით იმშვიდებ თავს.

ოქტომბერში გიორგი ბერიძე 60 წლის გახდა, დამთხვევაა, ალბათ, მაგრამ 60-მდე ფილმი გადაიღო, ერთ-ერთის სახელწოდებაა, „ერთი წვეთი საქართველო“, პათეტიკურად ჟღერს, მაგრამ ზუსტად, გიორგი თვით იყო ის ერთი წვეთი. ●

~ გიორგი ჯეჩიძე ~

ნანა ჯანელიძე

თითქმის არც ერთი ფილმი არ გადამიღია გიორგის გარეშე. ფილმიდან ფილმამდე იშვიათად ვხვდებოდი, მაგრამ ამას მნიშვნელობა არ ჰქონდა. გიორგი თითქოს მუდმივი თანამგზავრი იყო და ზუსტად იმავე ადგილიდან და წუთიდან ვაგრძელებდით ურთიერთობას, სადაც მანამდე შევჩერდით.

„იავნანასთვის“ ვეძებდი ოპერატორს და ლევან პაატაშვილმა მირჩია მასთან მისვლა. გიორგი ძალიან დაკავებული იყო, ფაქტობრივად მთელ ჩვენს თაობას უღებდა ფილმებს და მითხრა, ახლა არ მცალიაო, მგონი «ანემიას» იღებდა ტატოსთან ერთად. მე არ დავუცადე და სხვა ოპერატორთან დავიწყე მუშაობა.

მოსამზადებელი პერიოდი გავიარეთ და ყველაზე რთული ობიექტით დავიწყეთ გადაღება. რადგან ფირზე ვიღებდით, მასალას დიდხანს ველოდით. რაც ვნახე, არაფერს ჰგავდა, არ ვარგოდა. მივხვდი, რომ იმ ოპერატორთან ვეღარ ვიმუშავებდი. ძალიან მიჭირდა უარის თქმა, მაგრამ ფილმის ბედი წყდებოდა. ისევ გიორგის მივადექი, უკვე თავისუფალი იყო და მთელი მოსამზადებელი პერიოდი თავიდან გავიარეთ. მაშინ აღმოვაჩინეთ, ფოტოებით მუშაობის ხიბლი. მთელი კადრირება ფოტოებში ჩავხატეთ. ფილმი თანდათან ხორცს ისხამდა...

მერე გიორგიმ მოიგონა ფილმის კარდიოგრამა და ვადგენდით, სად უნდა ყოფილიყო კულმინაცია და რამდენჯერ. მოკლედ ეს იყო უკვე ნამდვილი მუშაობა, რასაც მიჩვეული ვიყავი «ნატვრის ხეზე» და, რაც ასე მჭირდებოდა ახლაც. კინოში და თეატრში არის ის, რისი გაგება, ალბათ, ყველაზე მეტად მუსიკოსებს შეუძლიათ. ანსამბლურობის განცდა, როდესაც სინქრონულად მოგდით ერთი და იგივე აზრი თავში.

პირველ გადაღებაზე სიცხიანი გავედი. ბაკურიანში გვქონდა და დიდი თოვლი გვჭირდებოდა. სიცხე სადღაც 40-მდე მქონდა. ქეთოს მოტაცებას ვიღებდით. თოვლი ერთი მეტრი იყო ლამის. ყოველ მეორე ნაბიჯზე თოვლზე ვწვებოდი, რომ სული მომეთქვა.

ლაბორატორიაში ორი თოვლის ეპიზოდი გავგზავნეთ – ქეთოს მოტაცება და მოგვების სვლა. მასალა რომ მივიღეთ, შევიკეტეთ დარბაზში და ორივე ეპიზოდი ვნახეთ. ისეთი ცუდი იყო, რომ გიორგიმ მითხრა, თუ გინდა ფილმიდან წავალ და ვინმე სხვასთან იმუშავეო. ეგ არც მომსვლია თავში. თუმცა არც ვიცოდი, რა უნდა მექნა: არც თოვლი იყო თეთრი, არც აქლემები ჩანდა თითქოს. მოკლედ ტრაგიკული სიტუაცია შეიქმნა. ასე დაკარგულივით რომ დავბორიალობდი სტუდიაში, ჩემი კურსელი გოგიტა ჭყონია შემხვდა. რომ შემატყო სახე ჩამომტიროდა, აიჩემა, მანახეთ მასალაო. ისევ შევედით დარბაზში, ისევ ჩაქრა შუქი, ისევ გამოჩნდა მასალა, შემთხვევით სხვა თანმიმდევრობით – ჯერ აქლემების სვლა თოვლიან ღამეს, მერე მოტაცება და უცებ სასწაული მოხდა – მასალა გამობრწყინდა.

გოგიტამ გაკვირვებულმა შემომხედა, რა გინდაო. მე და გიორგი ვერც ვხვდებოდით, რა მოხდა. ეტყობა, ჯერ რომ ქეთოს მოტაცება ვნახეთ, უინტერესო მასალამ აქლემების კარგი ეპიზოდიც გააფუჭა ჩვენს თვალში და მე და გიორგიმ ვეღარაფერი დავინახეთ . ახლა კი მასალა აქლემებით დაიწყო და მართლა გამოკრთა შობის ხიბლი. გოგიტამ ჯადოსნური სიტყვები გვითხრა, ასეთი შობა ჯერ არ მინახავსო. ფაქტობრივად ფილმის გადაღება ამის შემდეგ დავიწყეთ.

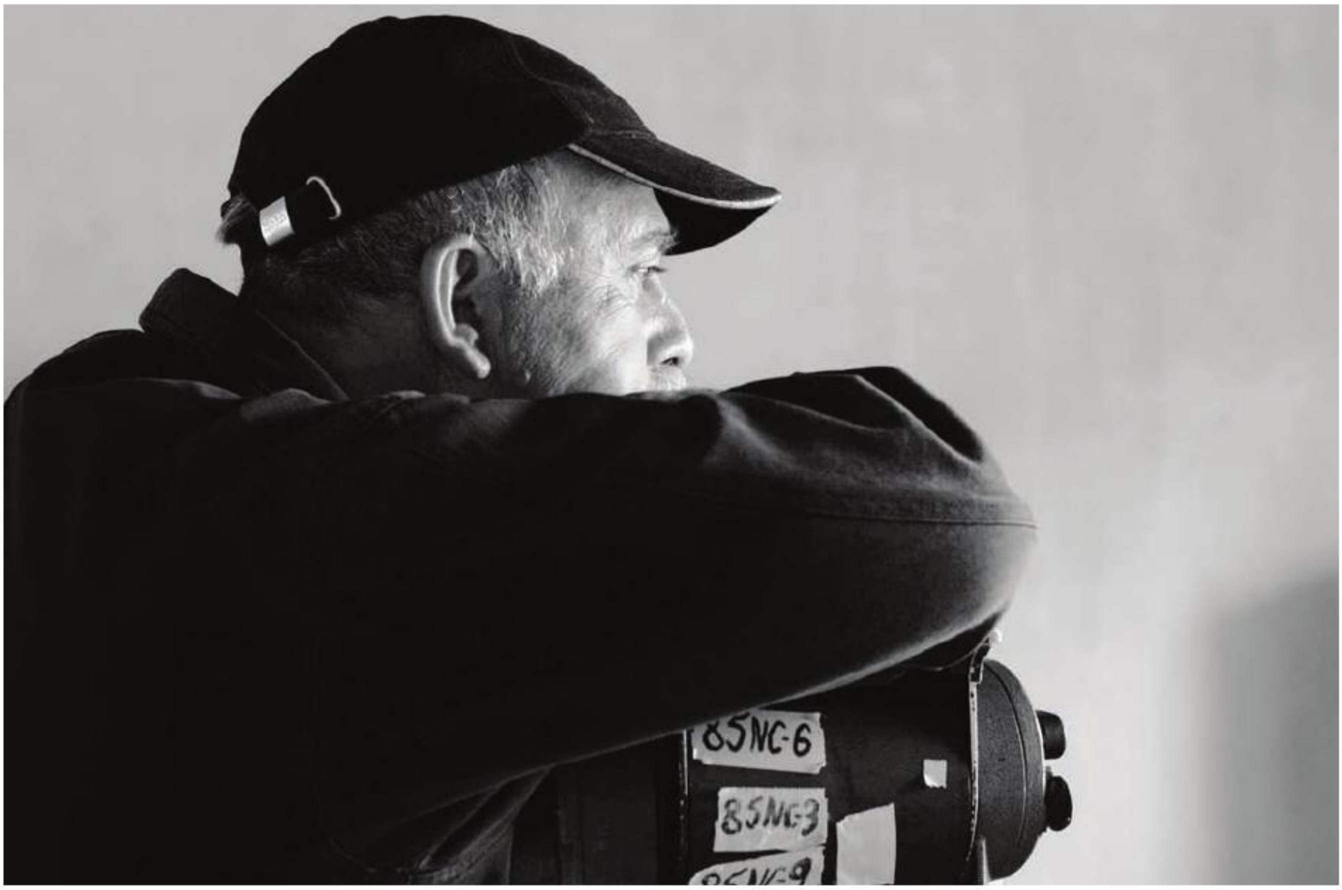
გიორგი ჯგუფში წამალივით იყო. ყველა კონფლიქტს აქრობდა, უფრო სწორად მასთან ერთად კონფლიქტები არ წარმოიშვებოდა. მაგნიტივით იყო და ყველას მასთან უნდოდა ყოფნა. ამიტომ მისი არსებობა ჯგუფში გაცილებით მეტს ნიშნავდა, ვიდრე კარგი ოპერატორისა. ისეთი შეგრძნება გეუფლებოდა, რომ მთას ხარ ამოფარებული.

გიორგის მხრებზე გადაიარა ქართული კინოს მთელმა თაობამ. უფროსები გაიფანტნენ, ზოგი სად წავიდა, ზოგი – სად. გიორგი დარჩა ფრონტის ხაზზე. ფაქტობრივად მის გარდა 90-იანში თითქმის არავინ იყო. მას ეკუთვნის ტატო კოტეტიშვილის, ოთარ შამათავას, ნანა ჯორჯაძის, ლანა ღოღობერიძის და სხვათა და სხვათა ფილმების თანაავტორობა. ყველა მათგანსა და მეც მათ შორის, გვეგონა, რომ გიორგი საგანგებოდ ჩვენი ფილმების გადასაღებად იყო მოვლენილი... და რომ ჩვენი ფილმი საუკეთესო იყო მის შემოქმედებაში. ეს მართლაც ასე გახლდათ. ყველა ფილმი ზუსტად ისე იყო გადაღებული, როგორც რეჟისორს უნდოდა...

სულ 8 ფილმი მაქვს გადაღებული (მოკლემეტრაჟიანებსაც ვგულისხმობ), აქედან 6 გიორგისთან ერთად. არც ვიცი, უმისოდ როგორ უნდა ვიმუშაო... ყველა ჯგუფში «ЛЮБИМЧИК»-ი იყო და მაინც მოახერხა, რომ მარტოსულად დარჩენილიყო და, როგორც უცხო ყარიბი, ისე წავიდა.

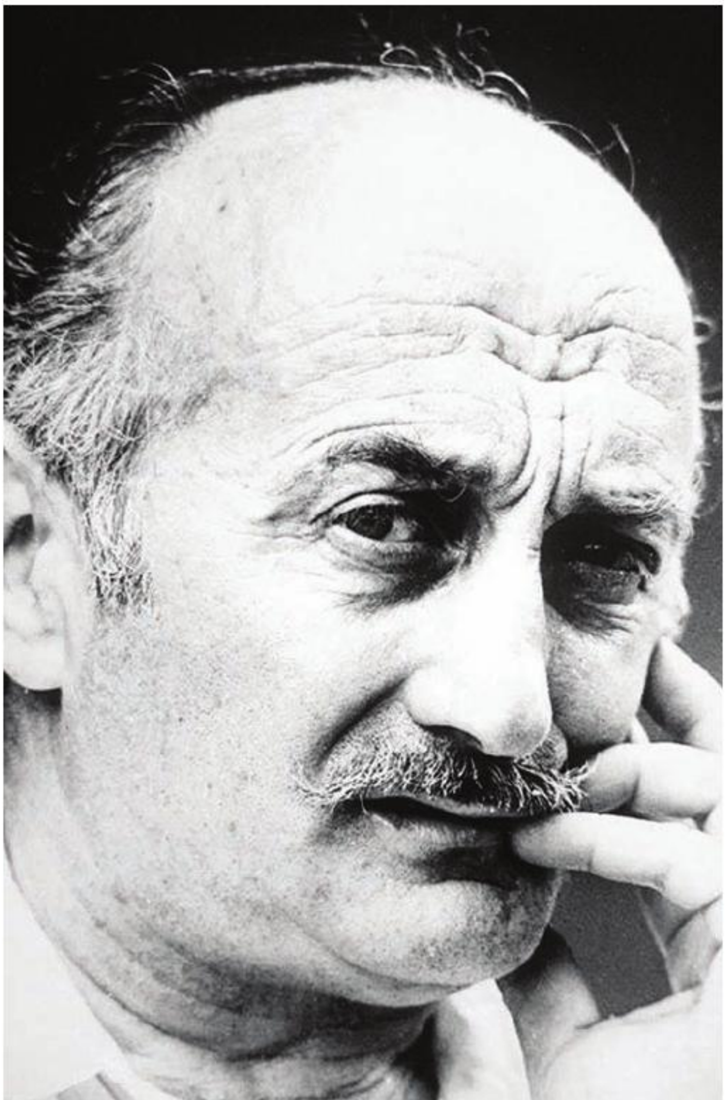
სულ მინდა ჩავწვდე, რა ხდებოდა იმ ბოლო წამებში, აავებულ ზღვაში, მის სულში...

ახლა, როცა გიორგი აღარ არის, უკვე ვფიქრობ, რომ სხვანაირად ის ვერც წავიდოდა. თითქოს მოვარდნილ ტალღას გაჰყვა, ან თვითონ გამოიძახა და სტიქიას შეუერთდა... ●



ფოტო: გიორგი კოლოტოვი

გამორჩეული ლერი სიხარულიძე



როდესაც დიდი ქვეყნის კინემატოგრაფთან და მასში დასაქმებულ მრავალრიცხოვან არმიასთან გვაქვს საქმე, შესაძლებელია, ნებით თუ უნებლიეთ, რომელიმე ნიჭიერი და გამორჩეული ხელოვანი დავიწყებას მიეცეს (ამის მაგალითები მრავალად არის აშშ-სა და ევროპის წამყვანი ქვეყნების კინემატოგრაფში), მაგრამ როცა ისეთ პაწაწკინტელა ქვეყანაზეა საუბარი, როგორიცაა საქართველო, კინოს ყოველ მესვეურს (ნიჭიერსა და გამორჩეულს ვგულისხმობ) ხელის გულზე უნდა ვატარებდეთ და მომავალ თაობებს მათ შესახებ ვესაუბრებოდეთ და ვაცნობდეთ.

მაგრამ ქართველები მოდას აყოლილი ხალხი ვართ, მხოლოდ ე.წ. ცნობად სახეების შესახებ გვსურს საუბარი და გვავიწყდება ის ადამიანები, რომელთაც განუმეორებელი დაღი დაასვეს ქართულ კინოს. ერთი ასეთი ხელოვანია ორიგინალური ხედვითა და ხელწერით გამორჩეული კინორეჟისორი, მხატვარი და მოცეკვავე – ლერი სიხარულიძე.

2014 წელს ლერი სიხარულიძეს დაბადებიდან 80 წელი შეუსრულდებოდა, სამი წელია, რაც წავიდა ამ ქვეყნიდან. უამრავი იდეა და ჩანაფიქრი დარჩა განუხორციელებელი, მისი ბევრს არ ესმოდა, თავად კი არ მიეკუთვნებოდა იმ ადამიანებს, რომელთაც შეეძლოთ ფილმისთვის ფულის ადვილად „გაჩალიჩება.“ მე წილად მერგო ბედნიერება მასთან ერთად რამდენიმე ფილმზე მემუშავა, ბევრი გაკვირვებით მეკითხებოდა ხოლმე, ლერისთან როგორ მუშაობო? ძალიან მომთხოვნიაო (!), წინააღმდეგობრივიაო, თავისებურიაო... აბა, როგორ შეიძლება დილის შვიდ საათზე დაურეკო კოლეგას და გაუზია-

რო შენში დანთებული ცეცხლი ახალი იდეის სახით. ბევრი დუბლის გადაღება უყვარსო! (ისე ამბობდნენ, თითქოს ფირი საკუთარი სახსრებით ჰქონდათ შეძენილი). დღემდე ვერ მივხვდი, რა არის ამაში ცუდი?! ადამიანი პერფექციონისტი იყო და საუკეთესო რეზულტატის მიღწევა სურდა, შეეძლო უკვე დამონტაჟებული ფილმი აეშალა და ახლიდან დაემონტაჟებინა. ეს კი, ბევრის აზრით, მთლად დაუშვებელი იყო. კარგი ქართველი რეჟისორი ხომ მხოლოდ ერთხელ დაამონტაჟებდა და "გამოაცხობდა" ფილმს – იმიტომაც გვქონდა ამდენი „მარგალიტი" ჩვენს კინოში.

პირველი პრაქტიკული მეცადინეობა, რასაც გადაღება და მონტაჟი ჰქვია, ლერისთან გავიარე, როცა მე და პაატა ტაბაღუა მისი ხელმძღვანელობით, ვმუშაობდით სადიპლომო ფილმზე „ლელოს შემობრუნება." ლერისთან მუშაობამ ბევრი რამ შემძინა, მოკლედ რომ ვთქვა, კინოს ანი და ბანი მაშინ ვისწავლე და თეატრალურ ინსტიტუტში ხუთწლიანი სწავლა-განათლების შედეგად მიღებული თეორიული მეცადინეობა საპნის ბუშტივით გაქრა.

მისთვის რეჟისორობა მეორე პროფესია იყო, ლერი განათლებით გეოლოგი გახლდათ. პარალელურად ცეკვავდა სხვადასხვა ანსამბლში, რამდენიმე ფესტივალის ლაურეატიც იყო. ერთხელ თურმე უცხოელი სტუმრები ჰყოლიათ, სადღაც რესტორანში წაუყვანიათ. როცა შეზარხოშდნენ, ამტყდარა ცეკვა-თამაში. ლერი გამოვარდნილა და ხანჯლური იცეკვა, ხანჯლების მაგივრად კი შამფურები ეჭირა ხელში – რამდენიც მოვიქნიე, იმდენი ჩაესო იატაკშიო, – სიცილით ჰყვებოდა. იმ დღეს დიდი ფურორი მოუხდენია სტუმრებზე. ასევე აქვეყნებდა ნახატ ხუმრობებსა და კარიკატურებს. მისი უსიტყვო ნახატების წიგნი „ქუდიანი და უქუდო" 1968 წელს გამოიცა.

სადღაც ამოვიკითხე, – კარგი კაცის ზეიმი მისი საქმეაო. ლერისთვის ზეიმი და მთავარი სიყვარული – კინო იყო. „ვგიკის" დამთავრების შემდეგ (მიხეილ რომის სახელოსნო) დაიწყო მუშ ობა „ქართულ ფილმში", 1968 წლიდან კი მოღვაწეობდა ქართულ ტელეფილმშ . 1976-79 წლებში იყო კინოსტუდიის მულტიპლიკაციური ფილმების გაერთიანების სამხატვრო ხელმძღვანელი. მისი ფილმებიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა „ნაძალადევი", „როცა თეატრი ამთავრებს სეზონს", „ფეხბურთი უბურთოდ",(გ. კანდელაკთან ერთად) „ძველი თბილისის მოტივები", „უსასრულობა" – ეს უკანასკნელი, კინომცოდნე მარინა კერესელიძეს რომ დავესესხო, „ორიგინალური ხედვით, პირობითისა და დოკუმენტურის ნატიფი სინთეზით, საინტერესო პლასტიკური გადაწყვეტით გამოირჩევა." ასევე „ინდი-მინდი", „სულიკო", „ლახტის გაკვეთილი", „საჯვარეობა." ლერის ფილმებში კარგად ჩანს მისი მხატვრულ-პლასტიკური ხედვა, ამბის ლაკონიური გადმოცემის უნარი, თბილი დამოკიდებულება პერსონაჟებისადმი და აქედან გამომდინარე, ყოველი მისი ფილმის გმირი დამაჯერებელია. ლერი სუფთა და სიმართლის პირში მთქმელი კაცი იყო, ვერ იტანდა სიყალიბეს და გაიძვერობას, ამიტომაც ყველასთან არ გამოსდიოდა ურთიერთობა. ერთ-ერთი მთავარი, რაც მის ფილმებში ნათლად ჩანს, ეს საქართველოს სიყვარულია. ნაღდი პატრიოტი, მონარქისტი, ის მუდამ პოლიტიკური აქტივობის ცენტრშ იმყოფებოდა.

გაგიჟებით უყვარდა გურია. მახსოვს, გურიაში „ლელოს შემობრუნებას" რომ ვიღებდით, მის სოფელში, აკეთში რამდენიმე კაცი ტაბლასთან ვისხედით, მაშინ მითხრა, გურულების საუბარი ჩემთვის ნამდვილი მუსიკა არისო. მე თავად გურიას კარგად ვიცნობდი (მამაჩემი ნაღობილევიდან იყო), მაგრამ გურულების ვერცხლისწყალივით მკვირცხლ, მოუსვენარ და ფიცხ ბუნება-ხასიათში, მათ გენიალურ სიმღერებსა და ისტორიაში, შემიძლია ვთქვა, რომ ლერიმ ჩამახედა და შემაყვარა.

როცა ლერი სიხარულიძეს ვიხსენებ, მაგონდება გრიგოლ რობაქიძის გურულებისადმი მიძღვნილი დახასიათება, რომელიც ჩემი აზრით, კარგად მიესადაგება ლერის პიროვნებას: „ამაყია გურული: გურიაში ძალზე არის განვითარებული გრძნობა თავისი თავის ღირსებისა. არისტოკრატობა – „რჩეულობა" გურულთა რასის მთავარი ნაკადია. ამ მხრივ თავად-აზნაურობასა და გლეხობას შორის თითქმის არავითარი განსხვავება არ არსებობს. ყოველ გურულს უყვარს თავის გამოჩენა... ამაყობა და გამორჩეულობა „რბილ" გურულს სასტიკადა ხდის: ფირალად გავარდნა გურიაში ჩვეულებრივი მოვლენაა, – ფირალობას კი უმთავრესად ხასიათი უდევს საფუძვლად..."

›› ირაკლი მახარაძე

PS. ჩემი ფილმის „გურული ფირალების" პრემიერის მეორე დღეს ლერიმ სახლში დამირეკა: „მახარაძე! რეიზა არ გადამიღე შენს ფილმში? ნაკლები ფირალი ვიქნებოდი თუ რა?" რაღაც დროის განვლის შემდეგ მართლაც ვინანე, რომ ასეთი ბობოქარი ენერგიის პატრონი არ გამოვიყენე, რომელიც ფილმს ნამდვილად ძალიან წაადგებოდა – ი.მ.

ლЯლЯ, ლЯლЯ, ლЯლოჩკა!

არ მეგონა, თუ ასე გამიჭირდებოდა ამ...ვაი, რომ უკვე მოგონების წერა ჩემს ძვირფას და საყვარელ ლალა თაბუკაშვილზე – იგი ხომ პირველი დეკანი იყო ჩვენი კინოფაკულტეტისა, პირველი და ბოლომდე გამგე კინომცოდნეობის კათედრისა, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჩვენი კინომცოდნეობის აღიარებული ლიდერი.

ბევრს, ალბათ, მოეჩვენება, რა ზოგადად ლაპარაკობს ეს კაციო, მაგრამ ვისაც კი ჩვენთან, ჩვენს უმაღლეს სასწავლებელში ჰქონია რაიმე საქმე, დამეთანხმება, რომ ქ-ნი ლალა მართლაც ყველასი იყო – ყველას „ადვოკატი“, ყველას ქომაგი (განსაკუთრებით ჩემი, რუსულენოვან სამყაროში რომ ვხიბლავდი ქალებს, ჩემი ნაცოდვილარი რუსულით დაწერილ ბარათებს სულ ის მისწორებდა, თანაც ბლოკისა და ესენინის ლექსებს მაზეპირებინებდა, გამოგადგებაო...). ამ ყველაში იგულისხმებიან როგორც პედაგოგები, ისე ჩვეულებრივი თანამშრომლები, სტუდენტები, სხვა უმაღლესი სასწავლებლებიდან მოზღვავებული ასპირანტები, დისერტანტები, მაძიებლები და ა.შ.

რაც შეეხება რექტორატის, სამეცნიერო საბჭოს, კათედრისა და საერთოდ ამგვარ სხდომებს, იგი აქ სასწაულებს ახდენდა, განსაკუთრებით თუ ვინმე სხვა, შედარებით უცხო ესწრებოდა, ქალი თუ კაცი, მისთვის სულ ერთი იყო, მთავარი ის გახლდათ, რომ ყველგან, ყველა ვითარებაში და ყოველთვის, პირველი უნდა ყოფილიყო – ქოთქოთა და აფეთქებული, როგორც ყველა ლამაზი ქალი. მაგრამ როგორც კი ამ პრიმატის ნიველირების საფრთხე დაემუქრებოდა, კინოფილმ „ალავერდობის“ გმირივით, ისეთ რამეს მოიგონებდა ამ მინავლებული ხალხის გამოსაფხიზლებლად, თითქოს პრობლემატური საკითხის დასმით, რომ შეცბუნდებოდა მთელი თავყრილობა და ბურანიდან გამოერკვეოდა – ამ დროს კი ჩვენი ლალა უკვე ფეხზე იდგა და თავისი მშვენიერი ანფას-პროფილითა და არც მეტი, არც ნაკლები, უზადო მეტყველებით აბრმავებდა თვალებდაფშვნეტილ მსმენელებს. ო, რა შემაძრწუნებლად მომხიბვლელი, ვერაგი და ულმობელი, იყო ეს შეჩვენებული იმ დროს, მწველ სხივებს რომ აფრქვევდა ირგვლივ...

ღვთის წყალობაა, აბა, რა, ამ აგრესიას რომ მთელი 40 წელი გავუძელი. ეს წლები ხომ სულ ერთად ვიყავით, ერთ სამსახურში, ერთ დაწესებულებაში, ერთ კაბინეტში, ერთ უღელში შებმული და ვეწეოდით ამ მძიმე ჭაპანს – არაფრისგან რომ ვქმნიდით ქართულ კინომცოდნეობას, როგორც მეცნიერებას, ჩვენს უახლოეს კოლეგებთან ერთად. არადა, სულ ქალები იყვნენ ჩვენს „შესანიშნავ შვიდეულში“ და თანაც რა ქალები: ნათია ამირეჯიბი, ტატა თვალჭრელიძე, რუსუდან თიკანაძე, ირინა კუჭუხიძე, კორა წერეთელი – არა, არა, მართლა გეუბნებით, მეც რა ვაჟკაცი ვყოფილვარ, რომ ამათ გავუძელი!

როცა გამაბრაზებდა, უფრო სწორად, როცა გავბრაზდებოდი მასზე, „ოლღათი“ მოვიხსენიებდი, ისიც უმალ „გიორგის“ დამიძახებდა, ისე კი, როცა წიგნებს ვჩუქნიდი, წავუწერდი ხოლმე „ლЯლЯ“-ს, ამაში უფრო სრულიად გამოიხატებოდა არა მარტო ამ სახელის მუსიკალურობა, არამედ ჩემი ალერსიც მის მიმართ. ახლაც მინდა დავწერო: ლЯლЯ, ლЯლЯ, ლЯლოჩკა!

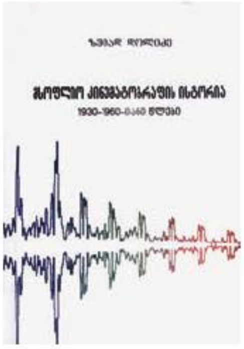
არ მინდა ტრადიციულად გამოვემშვიდობო – ასეთი რამ არ უხდება ჩვენს დამოკიდებულებას, ეს ხომ ლЯლЯა, ხალხნო, ლЯლЯ და როგორ, მას გამოვემშვიდობოთ? – ხომ გვარწმუნებდნენ ძველი ბერძნები, ადამიანის გარდაცვალებით ჩვენი დამოკიდებულება სულაც არ იცვლებაო მასთან, თუ გიყვარდა – ისევ გიყვარსო და ა.შ. და ა.შ. ასეა მართლაც. ვინც გვიყვარდა, მერეც გვეყვარება ანუ მარად და მარად! ასეა არაა, ლЯლЯ, ლЯლЯ, ლЯლოჩკა?

›› გოგი დოლიძე

P.S. „ცოცხალზე არ გამახარა წუთისოფელმა და მკვდარზედაც აღარ მატირებთო!... ცოდო ვარ, შვილო, ცოდო!" (ი.ჭავჭავაძე „ოთარაანთ ქვრივი“) – გ. დ.

ახალი წიგნები

›› გიორგი დვალაძე



FILM PRINTIS-ის 2014 წ. რიგით მე-12, ზაფხულის ნომერში გამოქვეყნდა, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულის, ნინო კალანდიას წერილი სათაურით „წერ(დნ)ენ კონოზე“. 90- იანების შუა წლებში დავამთავრე იგივე უნივერსიტეტი და შემდგომ 10 წელზე ცოტა მეტი ვმუშაობდი როგორც ადმინისტრაციულ, ისე აკადემიურ თანამდეობებზე და ის პრობლემა, რასაც ქალბატონი ნინო ეხება, მაშინაც და ბევრად უფრო ადრეთაც აწუხებდა როგორც სტუდენტებს, ისევე უბრალოდ კინოთი და მისი ისტორიით დაინტერესებულ საზოგადოებას. რა პრობლემაზეა საუბარი?

მიუხედავად იმის, რომ კინომ მეორე ასწლეულში კარგა ხნის წინათ შეაბიჯა, ლიტერატურა მასზე და ზოგადად ჩვენს ეროვნულ კინემატოგრაფზე, მშობლიურ ენაზე ნაკლებად მოგვეპოვება. ეს პრობლემა დამოუკიდებელ საქართველოში არ გაჩენილა და იმ პერიოდსაც ეხება, როდესაც ერთი შეხვედრით „ხელოვნებიდან ყველაზე მნიშვნელოვან“ დარგს, წესითა და რიგით, თითქოს მეტი ყურადღება ექცეოდა, როგორც მასობრივი პროპაგანდისა და აგიტაციის საშუალებას. ვერ ვიტყვით, რომ საერთოდ არაფერი კეთდებოდა, მაგრამ თვით საბჭოთა საქართველოს პირობებშიც, რაც ძირითადად გამომცემლობა „ხელოვნებაში“ იბეჭდებოდა მიმოხილვითი ხასიათისა იყო და ნაკლებად ასრულებდა სახემძღვანელოს ფუნქციას.

ყოველივე ამის ფონზე, ფრიად სასიხარულოა, რომ, როგორც იტყვიან, ყინული დაიძრა. ჯერ კიდევ 2007 წ. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის გამომცელობა „კენტავრმა“ გამოსცა პროფ. ზვიად დოლიძის სასელმძღვანელო „მსოფლიო კინემატოგრაფიის ისტორიის“ პირველი ტომი, რომელიც უხმო კინოს პერიოდს მოიცავს, და აი სულ ახლახან, ეს კარგი ტრადიცია გაგრძელდა და გამოიცა სახელმძღვანელოს გაგრძელება, რომელშიც საუბარია 1930-1960 წწ. მსოფლიოს ხმოვან კინოზე.

ეს იყო ეპოქა, როდესაც კინო ახალ -ახალ მწვერვალებს იპყრობდა. მან ჯერ ხმა, ხოლო, ცოტა მოგვიანებით, ფერი შეიძინა. სწორედ ამ დროს ჩნდება ახალი ჟანრები და ისახება ახალი მიმდინარეობები. ცვლილებებია, როგორც ევროპულ, ასევე ამერიკულ კინემატოგრაფშიც. ასპარეზზე გამოდიან ახალი სახელები, რომელთაც უკვე შექმნილი კინოაზროვნება, თვისობრივად ახალ საფეხურზე აიყვანეს. გაუმჯობესება იწყო როგორც საწარმოო, ასევე საგაქირავებო ტექნოლოგიებმა, რამაც ხელოვნების ყველაზე ახალგაზრდა დარგი კიდევ უფრო მასობრივი და პოპულარული გახადა.

ქრონოლოგიური მიმდინარეობით განსაკუთრებული აქცენტია გაკეთებული მეორე მსოფლიო ომის მნიშვნელობაზე კინოცხოვრებაში. ომის შემდგომი პერიოდის აღდგენისა და სრულყოფის ეტაპზე, რომელმაც საუკუნის მეორე ნახევრის დადგომისთანავე, კარდინალურად შეცვალა, როგორც კინოენის სტრუქტურა, ისე გამომსახველობითი საშუალებები.

ავტორი მარტო მხატვრული კინემატოგრაფით არ შემოიფარგლება. მიმოიხილავს, დოკუმენტურ და ანიმაციურ კინოს. ისევე როგორც ზ. დოლიძის ყველა სახელმძღვანელოში, აქაც სკურპულოზური სიზუსტით არის დახვეწილი ე.წ. სამეცნიერო აპარატი, თავისი გამოყენებული ლიტერატურითა და პირთა და ფილმთა საძიებლით.

იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ უახლოეს მომავალში, დღის ნათელს იხილავს მესამე ტომიც, რომლის შემდგომაც ჩვენს სტუდენტებს ნამდვილად აღარ ექნებათ საწუწუნო, თუ რომელ წყაროს მიმართონ მსოფლიო კინემატოგრაფიის ისტორიის გასაცნობად.

სახელმძღვანელოდვე შეიძლება ჩაითვალოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის დავით გუჯაბიძის დისერტაციის საგამომცემლო ვერსია. ის ეხება „თეატრალური ხელოვნების ეკრანულ ფორმებს ქართულ მედია-სივრცეში“. მისასალმებელია პროფესიით კინოოპერატორის მცდელობა, თეორიულ ნაშრომად ექცია, ყველა ის წინაპირობა, რაც ხელს უწყობს სპექტაკლისა და სატელევიზიო თეატრის საეკრანო სანახაობად ქცევას.

ეს ნაშრომი შეიქმნა, თეატრალური ხელოვნების შენახვის აუცილებლობით და აუდიოვიზუალური ფიქსაციის მეთოდებისა და მიდგომების გადაუდებელი მოთხოვნების გამო. ავტორი გულისწყვეტით აღნიშნავს, რომ ბევრი თეატრალური წარმოდგენა, ისე ჩამოვიდა სცენიდან, რომ მათი მომავალი თაობისთვის შენახვა და გადაცემა ვერ მოხერხდა. დღეს კი როდესაც ტექნიკისა და ტექნოლოგიების ასეთი მოზღვავებაა, მნიშვნელოვანია არა მარტო თეატრალური მატიანის შექმნა, არამედ ამ მატიანის მაღალპროფესიონალურ დონეზე ჩამოყალიბება და პოპულარიზება. ამ მიზნის მისაღწევად დ. გუჯაბიძის ნაშრომი თანაბრად დააინტერესებს როგორც პრაქტიკოსებს, ისე თეორეტიკოსებს და საერთოდ ხელოვნებით დაინტერესებულ აუდიტორიას. ●